Nuova raccolta di classici italiani annotati

FRANCESCO PETRARCA

CANZONIERE

RERUM VULGARIUM FRAGMENTA

A CURA DI ROSANNA BETTARINI

II



2005

GIULIO EINAUDI EDITORE

NUOVA RACCOLTA DI CLASSICI ITALIANI ANNOTATI

DIRETTA DA CESARE SEGRE

20**

www.einaudi.it

ISBN 88-06-16889-4

FRANCESCO PETRARCA

CANZONIERE

RERUM VULGARIUM FRAGMENTA

A CURA DI ROSANNA BETTARINI

II

2005

GIULIO EINAUDI EDITORE

INDICE

VOLUME PRIMO

RERUM VULGARIUM FRAGMENTA

CLXXXVI

Se Virgilio et Homero avessin visto
quel sole il qual vegg'io con gli occhi miei,
tutte lor forze in dar fama a costei
4 avrian posto, et l'un stil coll'altro misto:

di che sarebbe Enea turbato et tristo,
Achille, Ulixe et gli altri semidei,
et quel che resse anni cinquantasei
8 sí bene il mondo, et quel ch'ancise Egisto.

Quel fiore anticho di vertuti et d'arme
come sembiante stella ebbe con questo
11 novo fiore d'onestate et di bellezze!

Ennio di quel cantò ruvido carme,
di quest'altro io: et oh pur non molesto
14 gli sia il mio ingegno, e 'l mio lodar non sprezze!

Questo sonetto ha come necessario complemento quello che tien dietro nel Libro, *Giunto Alexandro a la famosa tomba*, sul tema della lode (*mio lodar*, v. 14; *sue lode*, CLXXXVII 14), e sono da leggere insieme come un unico discorso; che è questo. I grandi e i «semidei» della terra sono fortunati se trovano scrittori degni di loro, abili a fondare un monumento di lodi che li consegni all'eternità. Cosí da una parte la 'fortuna' sta con Enea e Cesare Augusto (Virgilio tragico), con Achille, Ulisse e Agamennone (Omero), mentre Scipione Africano, «Quel fiore anticho di vertuti et d'arme» (v. 9), «Flos Italie» di stirpe divina (*Afr.* IX 24), nonché Laura, la semidea del *Canzoniere*, «questo | novo fior d'onestate et di bellezze» (vv. 10-11), hanno avuto la cattiva stella di mancare il loro vate sacro e lo *scriptor ydoneus* a tanta meraviglia. Il doppio parallelo dei due sonetti poggia dunque sulla *ruditas* («ruvido carme», v. 12) o fragilità stilistica rispetto al peso della materia (CLXXXVII 7) che accumuna Ennio (per tradizione) e Petrarca (per modestia) nell'inabilità del dire, e che singolarmente avvicina Scipione e Laura sotto la «sembiante stella» di non potersi affidare a una penna sublime d'uno scrittore. Di qui l'esordio del secondo sonetto, con Alessandro Magno che, anche lui negletto dalla fortuna (nonostante l'*Alexandreis* dell'odiato [Velli] Gautier di Châtillon, che non è messa nel conto), *sospirando* dice sul sepolcro di Achille: «O fortunato...» (CLXXXVII 1-4). La stessa citazione dall'orazione *Pro Archia* di Cicerone, con lo stesso Alessandro *suspirans* (particolare tutto petrarchesco, sottilmente messo in rilievo da Wilkins, *The Making*, pp. 42-45, poi da Billanovich e Fera), è nel Discorso per la laurea: «cum ad sepulcrum Achillis venisset, dixisse

fertur suspirans: "O fortunate adolescens, qui talem tue virtutis preconem invenisti!", Homerum signans, poetarum principem, quem Achillis famam constat egregiis nobilitasse carminibus» (*Coll. laur.* X 17). Ha buone ragioni dunque Wilkins a mettere in circuito questa coppia di sonetti con la *Collatio laureationis* e con gli argomenti di quel Discorso. Sarà da aggiungere l'importante *nome* dell'alloro (segno significante sfuggito a Wilkins e a Martellotti) che il poeta che scrive *adora* nel secondo sonetto (CLXXXVII 13), in forte tensione con la 'fragilità' del suo stile, ricordando che tutta l'ultima parte dell'Orazione in Campidoglio del 1341, subito dopo il lamento di Alessandro «Giunto ... a la famosa tomba | del fero Achille», è dedicato alla divina fronde: «Laurea igitur, et cesaribus et poetis debita, est sertum ex frondibus laureis intextum...» (*Coll. laur.* XI 1), col diffuso elenco dei suoi attributi distintivi: *odorifera, umbrifera et quieti laborantium accommoda, immarcescibilis, arbor sacra metuenda et venerabilis*, perennemente verde, perennemente giovane, con lo stesso cumulo di lodi che nell'infinita gamma metaforica dei *Fragmenta* definiscono la Laura del Libro. Il disegno della *Collatio* spiega anche la di per sé non facile aggregazione col sonetto che immediatamente fa seguito a questo dittico, e che superbamente comincia con «Almo Sol, quella *fronde* ch'io sola amo...» (cfr. introduzione a CLXXXVIII), dove è evocata la fronde-Dafne e invocato il Sole-Apollo che è «poetarum deus» e che consente che i poeti s'incoronino dei suoi simboli (*Coll. laur.* XI 15). Nel parallelismo con la *Collatio laureationis* non manca neanche l'ingrediente Ennio, che Petrarca cita in apertura come «noster ille Ennius» (I 7), sempre appoggiandosi al *Pro Archia* di Cicerone, e sempre sul tema della distinzione tra *ingenium*, che non basta al poeta, e quel soffio divino che distingue i poeti dai dotti comuni (qui, sullo stesso piano di discorso, è detto *stile*, v. 4 e CLXXXVII 7). Ma Wilkins scrive quanto basta, in base al confronto con la *Collatio* e ad alcuni passi dell'*Africa*, per rendere ragionevole la sua ipotesi: la gestazione dei due sonetti (diciamo piú elasticamente: l''occasione' del testo gemellare) risale all'epoca dell'incoronazione romana in Campidoglio (fra il 1341 e il '42), sostanzialmente concordante con l'etichetta «metà circa degli anni '40» proposta poi da Fera. Le controdeduzioni a Wilkins di Martellotti, che fa convergere la stesura dei sonetti con la data di ammissione nei *Fragmenta* (addizioni alla 'forma' Chigi, 1366) in base ai vari strati redazionali dell'*Africa* e della Vita di Scipione nel *De viris illustribus*, non sembrano sufficienti a ribaltare l'ipotesi per quel di piú di «calda simpatia» che Petrarca avrebbe deversato su Ennio, poeta comunque sempre *humilis*, dopo la lettura di Claudiano citato nel *De viris* (XXI 11, 12-13). Il *feeling* con Ennio, a dispetto delle sue sempre conclamate pecche stilistiche, non è mancato mai, né nella *Collatio laureationis*, né nella lettera al fratello Gherardo (1349), dove si dice che gli *Annales* sono il «liber metricus» piú colto che si possa trovare su Scipione (*Fam.* X 4, 34), né nello stesso impianto narrativo dell'*Africa*, che prevede Petrarca come il nuovo Ennio, «velut Ennius alter», destinato a rinarrare le gesta del vincitore di Cartagine (*Afr.* II 443). Se il lavoro di Petrarca, sempre squadernato sui vari tavoli delle varie opere in gestazioni parallele e senza fine, consiglia soltanto cronologie relative senza prolissità, si noterà qui almeno che nel montaggio del Libro questo dittico di 'cesari e poeti' (cfr. CCLXIII 2, CLXI 6) è stato attratto nell'immaginazione del sublime sonetto *Almo Sol*, sincronicamente aggiunto alla 'forma' Chigi, non foss'altro per quella *fronde* d'alloro che *verdeggia* soltanto in seconda stesura (prima *luce* che *vive*) in sintonia mentale con la fronde della laurea e con la sua *eterna* e *singularis viriditas* sotto il segno di Apollo «poetarum deus», come nel Discorso per la laurea poetica (*Coll. laur.* XI 4-6).

Il primo sonetto del dittico è su cinque rime di schema ABBA ABBA, CDE CDE (come CLXXXIV e CLXXXV), mentre il secondo varia lo schema delle quartine con rime alterne invece che incrociate. Consonanza in AD, *-isto*, *-esto*.

BIBLIOGRAFIA: Martellotti, *Stella difforme*, pp. 403-18; Fera, *Sonetti CLXXXVI e CLXXXVII*, pp. 219-43.

1. *Virgilio et Homero*: evocati in coppia nel sonetto complementare che segue, CLXXXVII 9-10, con accostamento caro a Petrarca; *Tr. Fame* III 10-17: «quello ardente | vecchio a cui fur le Muse tanto amiche | ... | primo pintor de le memorie antiche. | A man a man con lui cantando giva | il mantovan che di par seco giostra»; *Fam.* X 4, 25-26, XXIV 11, 11 (a Virgilio): «Et simul unanimis tecum spatiatur Homerus», XXIV 12, 18 (a Omero), ecc. Daniello richiama il tema di Ovidio che scrive alla moglie nei *Tristia* I VI 21-30: «Tu si Maeonium vatem [Omero] sortita fuisses, | Penelopes esset fama secunda tuae...», laddove i *carmina* dello scrivente hanno poca forza, «non magnas ... vires». *avessin visto*: con i loro occhi. La tradizione voleva che Omero fosse cieco, ma fornito di quegli occhi che vedono le cose arcane; cosí Cicerone nelle *Tusculane* (V XXXIX 114), Petrarca stesso nell'Ecloga X 65 («cecumque senem, sed multa videntem») e nell'*Africa*, IX 201-2.

2. *quel sole*: la donna-sole del Libro, «Quel sol, che solo agli occhi mei resplende» (CLXXV 9), con lo stesso messaggio e andamento, «Quel sol che mi mostrava il camin destro» (CCCVI 1; cfr. nota a IV 12). *vegg'io*: probabile silenzioso richiamo interno alla fenice che si vede nel *nostro ciel* del sonetto che precede (cfr. nota a CLXXXV 14), contrapposta alla mitica fenice che nessuno vede; questo vedere il *sole* della rivelazione lascia trasparire un tema dei Vangeli sinottici: «Beati oculi qui vident quae vos videtis. Dico enim vobis quod multi prophetae et reges voluerunt videre quae vos videtis et non viderunt...» (*Lc* X 23-24; *Mt* XIII 16-17).

3. *tutte lor forze*: le forze dell'ingegno, che devono essere commisurate al peso della materia trattata; è una probabile allusione alle poetiche antiche che hanno fondamento nell'*Ars poetica* di Orazio, vv. 38-39, quando prescrive «Sumite materiam *vestris*, qui scribitis, aequam | *viribus*...», da cui Dante, *De vulgari* II IV 4, cfr. *Vita Nuova* XVIII 9, e nota a V 8. Dopo infatti si parla di *stile*, o *modus loquendi*, entro il rapporto forze-materia-stile. *dar fama*: giuntura implicata con la *Fama* del sonetto della fenice, CLXXXV 12; cfr. LXI 13. *Enjambement* dei vv. 3-4.

4. *et l'un stil ... misto*: e avrebbero mescolato i vari stili per adattarsi a quella nuova materia che è *costei*, Laura, *dignissima* di Omero, di Orfeo e di Virgilio, come si precisa nel sonetto che segue, CLXXXVII 9-11. L'interpretazione di Martellotti, «mescolando l'uno e l'altro stile, lo stile tragico e l'elegiaco» sembra restrittiva e condizionata alla coppia iniziale di Omero e Virgilio; ma il testo va letto simultaneamente a quello che segue, dove il ventaglio si apre a tre, Omero, Orfeo e Virgilio *pastor* (cioè bucolico), certo emblematicamente assunti come esemplari sommi degli stili della tripartizione classica di stile alto, mezzano e umile; cfr. nota a CLXXXVII 9-10, CCXLVII 11, CCCXXXII 12. Non è escluso un secondo livello di lettura, per cui, se Virgilio e Omero «avessin visto | quel sole», quel Sole-Cristo-donna secondo le trasparenze del Libro, avrebbero potuto mescolare lo stile pagano con lo stile sacro cristiano (Chessa).

5-6. *di che*: della qual cosa, se Virgilio e Omero avessero privilegiato il tema-Laura con tutte le loro forze e con il loro *stil* temperato al nuovo argomento. *sarebbe*: verbo singolare con molti soggetti che seguono. *Enea ... Ulixe*: sono no-

minati gli eroi o *semidei* dell'*Eneide*, dell'*Iliade* (Achille) e dell'*Odissea* (Ulisse). *turbato et tristo*: oscurato e afflitto per la fama data «a costei» (v. 3); *Aen*. VIII 29: «Aeneas, tristi turbatus pectora bello» (Fera); cfr. CCCXXXIII 3. Uno dei temi della *Collatio laureationis* è quello della *fama* che i poeti dànno agli eroi, destinati all'oblio senza la vigorosa e duratura penna d'uno scrittore. *semidei*: personaggi quasi divini (Enea e Achille sono anche figli di Dee, Venere e Tetide, secondo la tradizione).

7-8. *et quel che resse ... il mondo*: perifrasi per indicare Cesare Augusto, celebrato dai massimi scrittori della sua epoca (*Rer. mem.* I 13, 7), che entra nell'*Eneide* come protagonista della storia futura di Roma: profezia di Anchise di *Aen*. VI 791-93: «Hic vir, hic est, tibi quem promitti saepius audis, | Augustus Caesar, *divi genus*, aurea condet | saecula...»; nel libro VIII Augusto appare scolpito nello scudo di Vulcano dove sono effigiate le cose d'Italia e i futuri trionfi romani: «Hinc Augustus agens Italos in proelia...» (vv. 678 sgg.). Resse il mondo «anni cinquantasei» calcolando dal 42 a. C. al 14 d. C.; dice Ausonio, *Caes.*, I 19: «Augustus post lustra decem sex prorogat annos» (Carducci); cfr. *Tr. Mor.* Ia 4-6; *Afr.* II 240 sgg.; *Rer. mem.* I 6 e 13, ecc.; *Fam.* I 2, 6-8, con elogi della sua grandezza. *et quel ch'ancise...*: il «gran greco» Agamennone, che fu ucciso «in coniugali cubiculo» da Egisto e dall'empia Clitennestra al ritorno della guerra di Troia; cfr. *Tr. Cup.* III 16-17; *Fam.* XXII 12, 17. *Enjambement* dei vv. 7-8, come di 3-4, 10-11, 13-14. *Egisto*: soggetto.

9. *Quel fiore anticho ... d'arme*: Scipione Africano, il «grand'uom che d'Affrica s'appella | perché prima col ferro al vivo aprilla» (*Tr. Pud.* 170-71), che Ennio cantò nei suoi *Annales* in esametri, evocato in CCCLX 93-94; sul modello virgiliano «flos veterum virtusque virum» di *Aen*. VIII 500 (Fera). Un *fiore* di virtú e d'armi è anche Pandolfo Malatesta nel sonetto CIV, dove è nominato l'*Affrican* (vv. 3 e 10).

10. *come*: introduce la frase esclamativa, sia pure in ritardo dopo la prolessi del soggetto. *sembiante stella*: sorte somigliante, simile destino (avverso), in opposizione alla *stella difforme* del sonetto che segue, CLXXXVII 12; cosí nel sonetto dei due soli, «di beltate et di lume sí sembianti» (CCLV 7). Castelvetro ricorda gli astri conformi sperati da Orazio per Mecenate e per sé: «utrumque nostrum incredibili modo | consentit astrum» (*Carm.* II XVII 21-22).

11. *novo fior*: Laura, in antitesi a quel *fiore anticho* che è Scipione, cosí come si oppongono i due binomi qualitativi *di vertuti et d'arme* contro *d'onestate et di bellezze*. *fior d'onestate*: forse un riflesso dei fiori della bella Sapienza, *Eccli* XXIV 23: «flores mei fructus honoris et honestatis»; anche nelle rime 'in morte' madonna è «di bellezza il fiore» a rigenerazione d'una frase fatta e d'un luogo comune (nota a CCCXXVI 3-4).

12. *di quel*: di Scipione. Qui Petrarca mette da parte il fatto di essere lui stesso il cantore di Scipione nell'*Africa* (oltre che suo biografo nel *De viris*, XXI); ma il parallelo non è tra cantori 'eroici' bensí tra poeti che trattano non degnamente due soggetti sublimi, Scipione e Laura. *ruvido carme*: la *ruditas* di Ennio è già schedata dagli scrittori antichi; Valerio Massimo scrive che l'Africano fu «vir homerico quam rudi atque impolito praeconio dignior» (VIII XIV 1); Ovidio, *Trist.* II 424, *Am.* I XV 19 («Ennius arte carens»); Orazio, *Epist.* II I 50-52 (dove per altro è chiamato «alter Homerus», sia pure nelle intenzioni, ma pienamente bocciato nell'*Ars poet.* 259-61); lo stesso giudizio è in Petrarca: *Buc. carm.* X 182-83 (poeta per forza d'ingegno e non per arte); *Afr.* II 445-46: «iste rudes Latio duro modulamine Musas | intulit» (il passo dove il vecchio Scipione annuncia al figlio l'*Ennius alter* che è Petrarca, che rinarrerà le sue gesta); IV 37-

38: «Maximus insano iuveni [Achille] vigilavit Homerus: | *rusticus* egregio [Scipione] vigilat nunc Ennius»; IX 10 sgg., quando Scipione vincitore ritorna in patria, accompagnato da Ennio, e parlano di letteratura, di Achille che aveva avuto la fortuna di essere stato cantato da Omero, di Scipione stesso che dovrà contentarsi di piú modesto carme, del compito dei poeti (argomento del Discorso della laurea); *De viris* XXI (Vita di Scipione) 11, 12-13, dove è fissato, come qui, il tema di personaggi sublimi trattati da poeti 'umili': «vir [Scipione] Homero Virgilioque precone dignior quam Ennio...», con ripresa diretta del giudizio di Valerio Massimo citato piú sopra, sia pure depurato dei due aggettivi *rudis* e *impolitus* (Martellotti). Si veda anche la lettera a Gherardo che decodifica la prima Ecloga, *Fam.* X 4, 34: «Sed de hoc tam laudato iuvene [Scipione] nemo canit; quod ideo dictum est quoniam etsi omnis historia laudibus et rebus eius plena sit, et Ennium de eo multa scripsisse non sit dubium "rudi et impolito" ut Valerius ait, "stilo", cultior tamen de illius rebus liber metricus non apparet». Anche *Rer. mem.* III 46; *Tr. Fame* IIa 79-81. Il *ruvido carme* sembra modellato sul *rude carmen* di Ovidio in chiusura dei *Tristia* I VII 39.

13. *di quest'altro*: di «*questo* | novo fior» cantato nel *Canzoniere* in «stil frale» (CLXXXVII 7); il parallelo Ennio-Petrarca poggia dunque sul tema dello *scriptor* non *ydoneus* (*Coll. laur.* X 11). *oh...*: esclamazione che introduce la frase del desiderio. *pur*: solamente.

14. *ingegno*: forse un riferimento ancora ad Ennio, di grande ingegno ma di poca arte, secondo l'Ecloga X 182-83, «ingenio agricolam nulla tamen arte colentem | plana virum video». *'l mio lodar*: le mie parole di lode, con richiamo interno alle *lode* del sonetto che segue, CLXXXVII 14. Altro tema conduttore del Discorso della laurea: «Quod providentes quidam ex illustribus viris secum in magno honore habuere poetas, ut esset aliquis qui eorum *laudes* transmittere posset ad posteros» (*Coll. laur.* X 13). Per l'indegnità della lode del poeta che scrive cfr. LXXI 16-17. *non sprezze*: non dispregi; cfr. CCXLVII 5-6.

CLXXXVII

Giunto Alexandro a la famosa tomba
del fero Achille, sospirando disse:
O fortunato, che sí chiara tromba
trovasti, et chi di te sí alto scrisse!

Ma questa pura et candida colomba,
a cui non so s'al mondo mai par visse,
nel mio stil frale assai poco rimbomba:
cosí son le sue sorti a ciascun fisse.

Ché d'Omero dignissima et d'Orpheo,
o del pastor ch'anchor Mantova honora,
ch'andassen sempre lei sola cantando,

stella difforme et fato sol qui reo
commise a tal che 'l suo bel nome adora,
ma forse scema sue lode parlando.

Secondo elemento del dittico dedicato all'impossibile lode della donna del *Canzoniere* con richiamo ad autori classici piú idonei al «suo stato divino», quali Omero, Orfeo e Virgilio, come sarà ridetto dopo in variazione. Lo stesso motivo infatti, con l'appello ad altri *auctores* sommi in versi e in prosa (Demostene, Cicerone, Virgilio, Omero, Pindaro e Orazio) è nel sonetto CCXLVII, segnato da tocchi anche verbali di memoria interna: «Parrà forse ad alcun che 'n *lodar* quella | ch'i' *adoro* [qui «tal che 'l suo bel nome *adora*», v. 13] in terra, errante sia 'l mio *stile* | ... | A me par il contrario; et temo ch'ella | non abbia a schifo il mio *dir* troppo *humile* [qui *stil frale*, v. 7], | degna d'assai piú *alto* et piú sottile ... [qui *dignissima* di Omero che «sí *alto* scrisse», vv. 4 e 9]». La grazia irraggiungibile di madonna è iconizzata da «questa pura et candida colomba» che aleggia sul testo (v. 5), portatrice d'amore sacro (cfr. introduzione al sonetto VIII), cosí come *quel sole* con simile deittico apre ambiguamente il sonetto che precede (CLXXXVI 2).

Sonetto su cinque rime, con le rime della fronte invertite secondo lo schema alterno ABAB ABAB, CDE CDE, come poche altre volte nel *Canzoniere*, CXXXIV e CCCXVIII; cfr. Molinari, *Quartine anomale*.

BIBLIOGRAFIA: Martellotti, *Stella difforme*, pp. 403-18; Fera, *Sonetti CLXXXVI e CLXXXVII*, pp. 219-43.

1. *Giunto Alexandro ... tomba*: il racconto viene da Cicerone, *Pro Archia*, X 24 (orazione ritrovata da Petrarca medesimo nel 1333): «Quam multos scripto-

res rerum suarum magnus ille Alexander secum habuisse dicitur! Atque is tamen, cum in Sigeo ad Achillis tumulum adstitisset: "O fortunate", inquit, "adulescens, qui tuae virtutis Homerum praeconem inveneris!"» (Vellutello, Daniello), citato nella *Collatio laureationis* (cfr. introduzione a CLXXXVI) e in *Fam.* IV 3, 13: «... quod de Achille dixisse fertur Alexander Macedo, *suspirantes* dicant: "O fortunatam [la defunta nipote di Roberto d'Angiò], que talem preconem tue virtutis invenisti!"», nonché in *Afr.* IX 51-57, nel discorso dello stesso Ennio a Scipione sulla nave del ritorno da Cartagine, col tema dell'importanza per un uomo carico di virtú di essere degnamente celebrato dai poeti: «Non parva profecto | est claris fortuna viris habuisse poetam | altisonis qui carminibus cumulare decorem | virtutis queat egregie *monimenta*que *laudum*». *famosa*: celebrata dagli *auctores*, come la «famosa Ardenna» di CLXXVII 2.

2. *fero*: fiero, feroce, secondo il ritratto tradizionale di Achille, ritratteggiato da Orazio, *Ars poet.* 120-22: «Honoratum si forte reponis Achillem, | impiger, iracundus, inexorabilis, acer | iura neget sibi nata, nihil non arroget armis». *sospirando*: «Non è però in Cicerone quel *sospirare*; è pennellata tutta petrarchesca» (ottimamente Chiòrboli, poi Wilkins, Fera), come infatti nella lettera al re Roberto sopra citata (*Fam.* IV 3, 13), dove *suspirantes* discende dal *suspirans* della *Collatio laureationis* (Wilkins), entro la stessa citazione: «cum ad sepulcrum Achillis venisset, dixisse fertur *suspirans*: O fortunate...» (*Coll. laur.* X 17); Fera richiama la postilla al passo del *Pro Archia* vergata da Petrarca sul suo esemplare (Biblioteca Vaticana, Pal. lat. 1820, c. 128*v*; cfr. Billanovich, *Petrarca e Cicerone*, p. 94): «Allexander, Allexandri suspirium».

3. *O fortunato...*: tema centrale della Fortuna, come nell'*Africa*, «est claris fortuna viris habuisse poetam...» (cfr. nota al v. 1); in altro contesto anche Virgilio, *Aen.* I 437: «O fortunati, quorum iam moenia surgunt!». *tromba*: lemma che sta nell'immagine ciceroniana di Omero come *praeco* (araldo, banditore) e anche in quella della Musa Calliope che dà alla sua lira *vocem ... sonoram*, come è detto in *Afr.* IX 64 nello stesso passo dove è evocato Omero 'precone' di Achille («"Fortunate", inquit, "iuvenis, cui nominis illum | preconem reperire fuit!"», vv. 53-54). Funzionale *enjambement*, accompagnato da allitterazione a cavallo dei due versi, *tromba* | *trovasti*.

4. *chi*: Omero. *sí alto*: in stile elevato, contrapposto al *ruvido carme* di Ennio (CLXXXVI 12) e allo *stil frale* del poeta che scrive, v. 7. Cfr. frammento Ia 137-39 del *Triumphus Fame*.

5. *pura et candida colomba*: cosí anche in *Tr. Cup.* III 90, «pura assai piú che candida colomba» (sempre in rima con *tromba* e *tomba* in rapporto paronomastico), sulla precedente lezione «Pura come una candida colomba» (cfr. Contini, *Varianti*, p. 26, nota 1), con aggettivazione che si contrappone al *fero* Achille. Il tema dell'unicità di questa colomba («al mondo mai par visse», v. 6), parallela all'unicità della fenice (CLXXXV), richiama il probabile modello del *Cantico dei Cantici*: «*una* est columba mea, perfecta mea» (*Ct* VI 8 e II 14); anche *Mt* X 16: «simplices sicut columbae»; cfr. introduzione a VIII.

6. *par*: «alcun'altra uguale» (Leopardi). Motivo dell'unicità della donna, colomba o fenice (CLXXXV 11), come nel sonetto CLIV 4, «'l sol ch'altrove *par* non trova», e nel contiguo CLXXXVIII 1-3, «quella fronde ... | verdeggia, et *senza par* poi che l'addorno...»; ancora in parallelo CCXVIII 2, «costei ch'al mondo non à pare», CCLXIII 12, «L'alta beltà ch'al mondo non à pare», CCXLVI 6, «quando fia chi sua pari al mondo trove»; *Fam.* II 9, 26; «cui nemo par» di Maria nella liturgia e nella letteratura sacra; Adamo da San Vittore, *Sequentia XXV. In assumptione beatae Virginis*, 37-39: «Tu thronus es Salomonis: | cui nul-

lus par in thronis | arte vel materia» (PL CXCVI, c. 1503; Chessa); per la risonanza nella tradizione lirica romanza cfr. Perugi, *Petrarca provenzale*, p. 177.

7. *stil frale*: lo stile fragile, non idoneo a sopportare il peso della materia trattata; lo stesso *debile stile* di LXXI 8 e della sestina CCCXXXII 48, con rinvio al fondamentale rapporto materia-stile predicato dalla tradizione retorica, da Orazio (*Ars poet.* 38 sgg.) a Dante (*De vulgari* II IV 4 sgg.); cosí lo «stile stancho et frale» di CCCLIV 2. Lo stesso motivo nel libro IX dell'*Africa*, quando Ennio in persona enuncia la 'sfortuna' di Scipione per avere avuto in sorte un cantore inadeguato: «At tibi [Scipione], summe ducum, claro quo nullus Homero est | dignior, in reliquis blanda inque hoc durior uno | me solum Fortuna dedit» (vv. 58-60). *rimbomba*: risuona, con lo stesso verbo usato per la voce di Cristo in LXXXI 9 (in rima con *colomba*); cfr. XXIII 13.

8. *cosí son ... fisse*: cosí è assegnato a ciascuno il suo destino; cfr. v. 12 e il primo elemento del dittico CLXXXVI 10. Il verso rinvia alla medesima fatale conclusione del passo del *De viris* (XXI 11, 12-13) circa la cattiva sorte di Scipione, «vir Homero Virgilioque precone dignior quam Ennio. *Sed sic est...*» (Martellotti).

9-10. *d'Omero ... d'Orpheo | o del pastor...*: con questi tre nomi di poeti supremi sono evocati i tre stili della tripartizione della retorica classica (cfr. nota a CLXXXVI 4): lo stile alto della poesia tragica (Omero che «sí alto scrisse», v. 4), lo stile mezzano della poesia elegiaca (Orfeo; per Dante l'elegia starebbe al livello immediatamente inferiore dopo lo stile tragico, almeno secondo *De vulgari* II XII 6: «non sine quodam elegie umbraculo hec tragedia processisse videbitur», con una contiguità per altro in contrasto con la gerarchia fissata in II IV 5-6) e lo stile umile della poesia bucolica (Virgilio, non a caso chiamato *pastor* in quanto autore di Ecloghe). A tale distinzione di stili fa riferimento Petrarca stesso alla fine della famosa lettera al Boccaccio, *Sen.* II 1, difendendo il suo *Bucolicum carmen* dalle detrazioni dei fiorentini: «*Altior* in *Bucolicis*, ut aiunt, stilus est meus quam pastorii carminis poscat *humilitas*. Omni utinam alio crimine careant que scripsi omnia et que scribam! Huius reum fieri me facile patiar, non ignarus tamen tres poetis atque oratoribus stilos esse, nec culpa vacare si unus in locum alterius transferatur...», ammettendo per sé uno slittamento dello stile umile e depresso verso l'alto: «Stilum ego ultro absolvam, cuius unicum vitium altitudo est...» Orfeo è evocato insieme a Omero anche in *Tr. Cup.* IV 93; *Fam.* XXIV 11, 11, XXIV 12, 43 (lettera a Omero), ecc. *dignissima*: cosí è madonna con le sue compagne in *Tr. Mor.* I 17-18, dove «ciascuna per sé parea ben degna | di poema chiarissimo e d'istoria»; «alma real, dignissima d'impero» (CCLXVII 7). *Mantova*: patria di Virgilio, e per Virgilio stesso in CLXVI 4, che ancora fa onore (*honora*) alla sua terra; cfr. *Tr. Cup.* IV 40-42.

11. *ch'andassen ... cantando*: degnissima di Omero, d'Orfeo e di Virgilio, e di essere oggetto esclusivo del loro canto (cfr. CLXXXVI 3-4), e che invece un fato avverso e una cattiva stella hanno destinato al poeta che scrive. Per l'antica perifrasi mediale col gerundio cfr. CLXXVI 5-6: «et vo cantando ... | lei».

12. *stella difforme*: sintagma che si oppone direttamente e intenzionalmente alla *sembiante stella* del sonetto che precede (CLXXXVI 10); la stella di Laura è *difforme*, diversa da quella di Achille (buona), cosí come invece è *sembiante*, simile e conforme, a quella di Scipione (cattiva), perché Achille fu 'fortunato' per il canto di Omero, mentre Laura (piú Scipione, piú Alessandro Magno) è colpita da *reo* fato per il canto del suo cantore. Non sembra attendibile neanche l'interpretazione di Martellotti, che propone *difforme* come 'ancipite', cioè una stella o Fortuna ora *blanda* ora *dura* in base al passo sopracitato di *Afr.* IX 58-60;

questo motivo è invece enunciato subito dopo mediante il segmento *et fato sol qui reo*; per Fera (pp. 238-43) l'aggettivo allude alla «non conformità delle stelle sotto il cui segno era nato il rapporto Laura-Petrarca poeta», lasciando cosí cadere l'intreccio con CLXXXVI (Santagata) e il calcolato parallelismo delle figure messe in campo, che è una delle *agudezas* del testo. *fato* ... *reo*: destino cattivo soltanto nel fatto di aver trovato un cantore inadeguato (*tal*), laddove per il resto è stato generoso di grazie; cosí esattamente di Scipione dice Ennio nell'*Africa*: «At tibi ... claro quo nullus Homero est | dignior, in reliquis blanda *in*que *hoc* durior *uno* | me solum Fortuna dedit» (IX 58-60), per cui è stato richiamato il modello di Ovidio, *Ex Ponto* II IX 7-8: «Me fortuna tibi (de qua quod non queror, hoc est) | tradidit, hoc uno non inimica mihi» (Velli, *Petrarca e Boccaccio*, p. 152, nota 51).

13. *commise*: affidò; l'oggetto è sempre lei, la pura e candida colomba. *tal*: il poeta medesimo. *'l suo bel nome*: il nome del *laurum-Laurea* celebrato nella *Collatio laureationis*. Luogo parallelo nell'omogeneo sonetto «Parrà forse ad alcun che 'n lodar quella | ch'i' adoro, errante sia 'l mio stile...» (CCXLVII).

14. *scema*: diminuisce. *sue lode*: i suoi pregi degni di essere lodati (in rima), con richiamo interno al *mio lodar* sempre finale del sonetto CLXXXVI 14. *parlando*: in versi; verbo perfettamente sinonimo di *cantando* (v. 11), per cui cfr. nota a XXXII 5, LXXIII 17, LXXV 14, ecc., nonché per il tema nota a LXXI 17.

CLXXXVIII

Almo Sol, quella fronde ch'io sola amo,
tu prima amasti, or sola al bel soggiorno
verdeggia, et senza par poi che l'addorno
suo male et nostro vide in prima Adamo.

Stiamo a mirarla: i' ti pur prego et chiamo,
o Sole; et tu pur fuggi, et fai d'intorno
ombrare i poggi, et te ne porti il giorno,
et fuggendo mi toi quel ch'i' piú bramo.

L'ombra che cade da quel' humil colle,
ove favilla il mio soave foco,
ove 'l gran lauro fu picciola verga,

crescendo mentr'io parlo, agli occhi tolle
la dolce vista del beato loco,
ove 'l mio cor co la sua donna alberga.

Al centro del *Canzoniere*, sommato a testi di lode per l'unicità della donna, in positivo (la fenice di CLXXXV) e in negativo (l'irraggiungibile oggetto della scrittura di CLXXXVI-CLXXXVII), è posto questo grande sonetto d'invocazione al Sole, «Almo Sol...»: un astro che fugge troppo rapidamente e tramontando cancella la vista del luogo dove abita l'amata, sprofondato nell'ombra. L'Io che agisce nel testo, ripetutamente messo in primo piano (*io* ... *amo*, *i'* ... *prego et chiamo*, *i' piú bramo*, *io parlo*) e allontanato dal *cor* (v. 14) che vive di vita propria nella continua dissociazione del protagonista, promuove la *laus* della donna assimilata al lauro-Dafne (prima quartina), e vuole che il Sole, parallelamente assimilato ad Apollo nella totale fusione delle sostanze, non si affretti a tramontare nello spazio d'un giorno (seconda quartina); il suo invito centrale «Stiamo a mirarla» (v. 5) avvolge di complicità l'antico amatore del lauro con l'amante di ora (come nel sonetto XXXIV) e dà avvio a quel 'miracolo' fuori del testo che è il vicino sonetto «*Stiamo*, Amor, *a veder* la gloria nostra», sonetto di pura vista e contemplazione d'una bellezza «sopra natura», uscito da questo primo emistichio quinario in rapporto genetico documentabile (cfr. introduzione a CXCII). Ma qui con la natura il Sole continua la sua corsa («et tu pur fuggi ... | et fuggendo...), accompagnato dall'Io, non meno veloce del Sole che tramonta nella comune corrosione dell'essere, diretto ciascuno al suo esito naturale, e del giorno e del testo. Questo dicono le terzine, che favolosamente misurano (specie nella seconda stesura, descritta nel suo genio di «contemporaneità» da Bernardino Daniello e poi da Contini) la velocità delle tenebre confusa con quella del poeta

che scrive, che proietta all'esterno il suo tempo interiore nel rapporto sempre intercambiabile di 'dentro' e di 'fuori': «L'ombra che cade da quel' humil colle, | ... | crescendo mentr'io parlo...» (vv. 9 e 12). Cosí da un attacco all'altro dei due piedi della sirma prende forma nel modo piú vibrante uno dei temi che Petrarca scava dal fondo della sua cultura e di se stesso: «actum est quod agendum erat, at quod superest minimum; id quidem, ut auguror, nunc *dum tecum loquor* agitur ... Nunc eo, et *sicut hic calamus movetur sic ego moveor*, sed multo velocius...», come è detto in una lettera tarda a Philippe de Cavaillon (*Fam.* XXIV 1, 13 e 24), dove sono antologizzati i fondatori della *fuga temporis* della classicità, da Virgilio a Orazio, motore d'avviamento di questo testo fin dall'*Alme Sol* del *Carmen saeculare*, fatto per «dicere laudes» di Apollo patrono di Roma, quasi già pronto nel carme alla fusione col Sole. Anche la lode della donna-fronde è immersa in questo scorrere temporale, e la sua unicità è predicata non in sé ma in una serie trimembre di rapporti: essa è *sola* nell'anima dell'amante (v. 1), è *sola* tra le altre piante per la *singularis viriditas* ed eterna gioventú che lo stesso Sole *almo* le prodiga («sola ... | verdeggia», come nella *Collatio laureationis*), ed è *senza par* nella storia del mondo dalla creazione di Adamo (vv. 3-4). Lo stesso *beato loco*, dove sta il *cor* come altro da sé (vv. 13-14), è descritto mediante enunciati temporali di trasformazione a grande spettro: è l'*ove* che assiste all'inizio della storia amorosa («ove favilla il mio soave foco», v. 10) e l'*ove* che vede delicatamente la bella giovinetta diventare donna, come nella canzone CCXXVII con simile scambio di attributi tra natura e persona («ove 'l gran lauro fu picciola verga», v. 11), raccontando in quell'ombra tutta l'evoluzione interiore dei *Fragmenta*. L'ultimo *ove* uguale a se stesso (v. 14), che gli altri riassume, è forse quello del calamo che non muta piú dicendo parole, quello della scrittura già mutata e già scritta, eppure anch'essa in movimento nella costruzione del Libro, sempre contestato, frantumato e rimontato secondo altri numeri e altre sequenze, come questo sonetto *Almo Sol*, che è stato riscritto e inserito nei *Fragmenta* proprio quando la Prima Parte, a un certo stadio, stava per finire o per tramontare col sonetto *Passa la nave mia* (CLXXXIX), conclusione negativa d'un uomo immerso nelle tenebre e nell'*umbra mortis*.

Nel Codice degli scartafacci, Vaticano lat. 3196, c. 1*v*, due stesure progressive del testo, delle quali la prima è già una copia; la seconda, ancor piú lavorata, porta l'indicazione *transcriptum per Iohannem*, con la quale Petrarca segnala che il sonetto è stato trascritto dal suo scriba-allievo-amico Giovanni Malpaghini nella copia definitiva del *Canzoniere* (Vat. lat. 3195). È possibile pertanto datare solo la seconda redazione, tra il dicembre 1366 (data apposta nel margine superiore della facciata 1*r*: «1366. Sabato ante ce[nam] decembris 5») e il momento in cui Giovanni, raggelato il *fervor scribendi* (*Sen.* V 5), piantò in asso il suo poeta (21 aprile 1367), avendo copiato per ultimo nella Prima Parte il sonetto *Una candida cerva* (CXC); cfr. Wilkins, *The Making*, pp. 167-68.

Sonetto su cinque rime, ABBA ABBA, CDE CDE, come i quattro successivi.

BIBLIOGRAFIA: Contini, *Varianti*, pp. 11-13; Segre, *La critica strutturalistica*, pp. 328-30; Galimberti, *Amate dal sole*, pp. 429-31; De Robertis, *Memoriale*, pp. 117-33; Segre, *Le varianti e la storia*, pp. 25-31; Noferi, *Frammenti*, pp. 131-42.

1. *Almo Sol*: invocazione al Sole che nutre e che dà vita, con forte sentimento etimologico dell'aggettivo (dalla radice del verbo ALERE); al Sole che piú non alimenta si rivolge infatti Sofonisba morente in *Afr.* V 770: «Sol alme, inquit, superique, valete...» Ricordo dell'attacco della terza strofe del *Carmen saeculare* di Orazio (Daniello): «Alme Sol, curru nitido diem qui | promis et celas alius-

que et idem | nasceris, possis nihil urbe Roma | visere maius», da dove il segmento *diem qui* | ... *celas* è restituito in ritardo nella seconda quartina con iterata invocazione (nata nell'ultima stesura): «o Sole, ... et te ne porti il giorno...» (vv. 6-7). *quella fronde*: la fronde dell'alloro, *quella* amata da Apollo-Sole nel sonetto «Apollo, s'anchor vive il bel desio | che t'infiammava ... | difendi or l'onorata et sacra fronde, | ove tu *prima*, et *poi* fu' invescato io» (XXXIV 1-8); cfr. CXCVII 1-2. Ma nelle minute la lezione primitiva è *quella luce* (col verbo *vivesi* al v. 3), che nasconde il lauro, nominato solo al v. 11, dentro i raggi di quello stesso Sole che si proietta sulla cara pianta e la predilige tra gli altri alberi. Questo messaggio è chiaro in un passo della *Collatio laureationis* (XI 18), dove la favola di Apollo e Dafne appare secondaria all'immaginazione del lauro, come di fatto sembra essere secondaria in questo sonetto nel passaggio dall'una all'altra redazione: «Et hinc fabule locus fuit, ut videlicet Dapnem amaverit Phebus: Dapnes enim grece - ut asserit Uguccio - [*Deriv.*, s.v. *Daphnes*; Isidoro, *Etym.* XVII VII 2] latine laurus est; que fabula apud Ovidium plenissime legitur, *Methamorphoseos* primo [*Met.* I 452-567]; nec istud sine ratione a poetis fingitur: quamvis enim arbor quelibet *solis amica sit, a quo omnis eius vegetatio et vita descendit*, illa tamen dignius, quam *singularis viriditas* gratia decoravit, *dilecte* titulum tenet, et huius quidem viriditatis immortalitas, immortalitatem tam bello quam ingenio quesiti nominis prefigurans, causa fuisse potest cur hac potissima fronde et cesares coronarentur et poete» (cfr. introduzione a CLXXXVI e CLXXXVII per il ragionamento che può aver aggregato questi tre sonetti consecutivi tra le aggiunte alla 'forma' Chigi). Se la lezione *luce*, apparentemente sorprendente, è uno sdoppiamento di *Sol*, s'intravede nella prima stesura un'antitesi tra Sole che fugge e *sol alter* non naturale che sta, della quale la lezione rifiutata *al suo fido soggiorno* (v. 2) può essere sintomo, con messaggio di stabilità contro la perenne escursione dell'astro. Importante riscontro interno offre il sonetto CCLV, dove convive quello che qui rimane in trasparenza tra la prima stesura (*luce*) e la seconda (*fronde*) della prima quartina, cioè la coincidenza del Sole, innamorato della luce terrestre, con Apollo amatore del lauro: «ché spesso in un momento apron allora | l'un sole et l'altro quasi duo levanti, | di beltate et *di lume sí sembianti*, | ch'anco il ciel de la terra s'innamora; | come già fece allor che ' primi rami | *verdeggiâr*, che nel cor radice m'ànno, | per cui sempre altrui piú che me stesso ami...». *sola*: unica, lei sola e non altra. Gioco fonico tutto petrarchesco con *Sol*: «Quel sol, che solo agli occhi mei resplende» (cfr. nota a CLXXV 9), «venga *a mirar* [cfr. v. 5] costei, | ch'è sola un sol» (CCXLVIII 2-3), anche in prosa (*Fam.* XXXII 2, 6), ecc., qui inserito nell'intreccio speculare agli estremi del verso di *Almo Sol* con *sola amo* in rapporto chiastico e anagrammatico (Segre). Forte richiamo interno, con la stessa clausola in fin di verso, al sonetto *Amor fra l'erbe* (anche questo aggiunto alla 'forma' Chigi): «dell'arbor sempre verde *ch'i' tant'amo*» (cfr. nota a CLXXXI 3).

2. *prima*: dapprima, un tempo, con l'opposizione che è di XXXIV 7-8, «l'onorata et sacra fronde, | ove tu *prima*, et *poi* fu' invescato io», restando qui il *poi* implicito nella tensione tra «tu ... amasti» e «io ... amo» (v. 1). *or*: avverbio temporale che ristabilisce una contemporaneità tra il *prima* di Apollo-Sole e il *poi* dell'amante, una «complicità che preme al poeta, e che *Stiamo a mirarla* ... intende restaurare nell'atto» (De Robertis). *sola*: singolare, uguale solo a se stessa; il raddoppio con *sola* (v. 1), con equivocità, è un'innovazione della seconda stesura. *bel soggiorno*: è il luogo dove risiede l'amata, che corrisponde al *dous repaire* della canzonetta di Peire Vidal sottostante all'immaginazione del sonetto *L'aura gentil* (cfr. nota a CXCIV 3), *Ab l'alen tir vas me l'aire*, 8; cosí l'«usato

soggiorno» di *Chiare, fresche et dolci acque*, CXXVI 28, e di *Alma felice*, cfr. nota a CCLXXXII 8. Per il secondo emistichio di questo verso e per il v. 3 la prima stesura porta: *al suo fido soggiorno* | *vivesi or sença par*, dove l'aggettivo *fido* svolge pressoché la stessa funzione di *usato* nei luoghi paralleli CXXVI 28 e CCLXXXII 8, con quel di piú di affetto e protezione. Nella seconda stesura i seguenti passaggi: a) *or sola al bel soggiorno* | *vivesi et sença pari*, b) *or al suo bel soggiorno* | *stassi a cui par non fu* [«veloce smarrimento prosaico», come dice Contini, che recupera per un istante il *suo* della prima stesura, e con *Stassi* implicato col preesistente *Stiamo*, v. 5], c) *or sola al bel soggiorno* | *verdeggia et senza par* [lezione riscritta nell'interlinea]. Per *bel soggiorno* cfr. anche CV 3.

3. *verdeggia*: lezione nata da ultimo nei passaggi della seconda stesura, quando *luce* della prima è già passata a *fronde*. A questo punto il lauro «lievemente ombrato sull'inizio viene a occupare il primo piano ... la sua vita si fa vegetale» (Contini). Il verbo *verdeggiare* (CVII 12, CXLII 24, CCLV 10) evoca una delle qualità dell'alloro, l'*eterna* e *singularis viriditas* che il gelo non offende, tratteggiata a piú riprese nella *Collatio laureationis* (XI 16 e 18), per cui il segmento *sola* ... | *verdeggia* enuncia anche la vitalità di quest'albero in mezzo agli altri spogliati dal freddo (la situazione invernale intravista da Castelvetro non è dunque fuori luogo). Importante suffragio in una pagina di Giuseppe di Exeter (la scena del sogno di Paride, dal secondo libro dell'*Ylias*, vv. 214-17), dove tutto «è potenzialmente petrarchesco» (Velli, *Poesia latina*, pp. 306 sgg.): «Ydei regina sinus, dignissima Phebo [cfr. CLXXXVII 9] | *laurus*, inoffenso frondosum vertice crinem | explicat et nemoris proscripta plebe minoris | *sola viret* nullique suas communicat umbras»; ma non meno intrigante sembra il ricordo di Claudiano, quando nel *De raptu Proserpinae* scrive della fanciullina, tanto desiderata figlia di Cerere, che cresce tra l'erba dei campi: «proles optata *virebat* | *unica*» (I 122-23, con simile emozionante *enjambement* nell'ambiguità tra natura e persona). *senza par*: senza uguale al mondo, *sine pare* dell'aggettivazione mariana, come nel sonetto che immediatamente precede: «a cui non so s'al mondo mai par visse», per cui nota a CLXXXVII 6. Alla scadenza del primo emistichio settenario *par* dà una pseudo-rima interna con *mirARla* al primo emistichio quinario del v. 5, nonché un'assonanza con *male*, v. 4. *poi che l'addorno*...: dacché Adamo vide per la prima volta [*in prima*, con ulteriore retrocessione temporale rispetto al *prima* di Apollo-Sole, v. 2] Eva, che fu causa del suo *male* e di quello di tutti gli uomini, «radix amaritudinis» secondo l'apostolo Paolo, *Hebr* II 15; questo male, del quale anche Adamo è cosciente dopo il peccato («sciens bonum et malum», *Gn* III 22), è *addorno*, pieno di bellezza, ossimoricamente («et quanto è 'l dolce male», nota a CLXXXII 10), perché la «mater ... cunctorum viventium» è «tanto bella» (*Par*. XXXII 4; XIII 37-9); ma questo pensiero è già formulato nel sonetto *Padre del ciel*: «*mirando* gli atti per *mio mal* sí *adorni*», cfr. nota a LXII 4. La forma *addorno* degli scartafacci, analogica, anche dantesca, è ottenuta nella vulgata mediante inserzione di una seconda *d* nell'interlinea; cfr. CCVIII 10.

4. *suo male et nostro*: simile sdoppiamento in LXXXIV 11, «del vostro et del suo mal»; cfr. nota a LXXIX 8. *vide*: nel paradiso terrestre, quando Dio trasse Eva dalla costola e «adduxit eam ad Adam» (*Gn* II 22); variante interna è *aperse gli occhi* nei *loci paralleli* «dal dí ch'Adamo | aperse gli occhi» (nota a CLXXXI 7-8), «Forma *par* non fu mai dal dí ch'Adamo | aperse li occhi *in prima*» (nota a CCCLIV 12).

5. *Stiamo*: verbo che fa eco alla rima *-amo* delle quartine (A), di modo che anche qui come al v. 1 si ha forte tensione tra le due estremità del verso, *Stiamo* ... *chiamo*. Implicazione anche genetica col vicino sonetto (continguo negli scar-

tafacci, sulla stessa facciata 1*v*) «*Stiamo*, Amor, *a veder* la gloria nostra» (CXCII); il compenso tra verbi sinonimi si ha qui nel passaggio da *Stiamo a vederla* della prima stesura a *Stiamo a mirarla*, per cui cfr. note a CXCII 1 e CCLXVIII 56 (e Contini, *Varianti*, p. 16). La stessa emozione e invito ad Amore come doppio di sé in CLX 1-5: «Amor et io ... | *miriam* costei quand'ella parla o ride | che sol se stessa, et nulla altra, simiglia», cfr. XXXIV 12-14. *pur*: continuamente. La posizione del pronome atono *ti* è normale, perché *pur* è una sorta di proclitica (cosí Contini per il tipo *si pur avanza* di Dante, canzone *Io sento sí*, 4; *Rime*, p. 410). *prego et chiamo*: prego invocando (perché il Sole si fermi *a mirarla*), con l'invocazione «o Sole» aggiunta insieme al rifacimento di questo secondo emistichio, che in prima stesura dava: *al suo amor i' chiamo* (poi *ti richiamo*), con *suo* che sta per 'di lei' (genitivo oggettivo), in riferimento alla *luce* del testo primitivo. Il sentimento amoroso è dunque travolto dal sentimento del tempo che crolla, percepito nella nuova tensione tra *i' ti pur prego* e *et tu pur fuggi*. In punta di verso *chiamo* echeggia il fonetismo di *ch'i(o) ... amo* iniziale, v. 1.

6. *o Sole; et tu ... d'intorno*: lezione che sostituisce quella della prima stesura: *Che già seguisti, or fuggi, et fai d'intorno*. La scomparsa dell'antitesi *già seguisti, or fuggi* è compensata dalla coppia verbale *prego et chiamo* nel rifacimento dei vv. 5-6, nonché dall'opposizione tra *i' ti pur prego* e *et tu pur fuggi*; nel conflitto tra *già* e *or* il primo avverbio è riassorbito nel sinonimico *prima* (v. 2), mentre *or* trova definitiva collocazione nello stadio *b* del v. 2. Il nuovo sentimento della fuga del tempo e il tema dell'indifferenza del Sole al desiderio dell'amante di trattenerlo trovano formulazione affine nel sonetto *Amor, che vedi*: «*et tu pur* via di poggio in poggio *sorgi*, | di giorno in giorno, et di me non t'accorgi...», per cui cfr. nota a CLXIII 6. *tu pur fuggi*: continui a fuggire. *Enjambement* di *fai ... | ombrare*, che si somma a quello dei vv. 3-4.

7. *poggi*: parola-rima della sestina CXLII («ombra di poggi» al v. 11; «né di muro o di poggio o di ramo ombra», XXXVIII 3), qui alla scadenza del primo emistichio quinario in consonanza con *fuggi* (v. 6), sempre in clausola al settenario. *te ne porti*: porti via, col verbo medio di intensa partecipazione del soggetto all'azione; cfr. CLXXX 1, 12. *giorno*: rima ricca e derivativa con *soggiorno*.

8. *toi*: togli (in forma ridotta); lo stesso verbo *tolle* del v. 12 stabilisce l'equivalenza col messaggio delle terzine: il contenuto indeterminato di «mi *toi* quel ch'i' piú bramo» è riempito a distanza da «agli occhi *tolle* | la dolce vista del beato loco».

9. *ombra*: altro *mot-refrain* virtuale (cfr. introduzione alla sestina XXX), che qui rende istantaneo l'*ombrare* del v. 7; come l'azione verbale si concentra nel sostantivo corrispondente nel rapporto *ombrare-ombra*, cosí il plurale *poggi* si blocca nel singolare *colle* sinonimico nello stesso rapporto di approssimazione all'evento. L'intreccio anagrammatico di *ombra* con *bramo* del v. 8 (Segre) fonde ulteriormente la fronte del sonetto con la sirma. *cade*: verbo che veicola il ricordo del finale della prima Ecloga di Virgilio: «Hic tamen hanc mecum poteras requiescere noctem | *fronde* super *viridi* ... | maioresque cadunt altis de montibus umbrae» (Gesualdo), per cui cfr. L 16-17. L'ombra *cade* sullo spettatore perché il sole è sceso dietro quel *colle*, che pertanto è a occidente (e già questo indica il paesaggio di Valchiusa, nello stesso rapporto oriente-occidente che è nel sonetto del Po, CLXXX 10-11); poiché il colle è per di piú *humil*, cioè basso, vuol dire che la notte è vicina. Non diversamente Dante, con simile pressione in altra ora del giorno: «Segnore, andiamo a maggior fretta, | ... | e vedi omai che 'l poggio l'ombra getta» (*Purg*. VI 49-51).

10. *ove favilla ... foco*: occorre sottintendere *fu* (zeugma), come suggerisco-

no tutti i commentatori (ad eccezione del Gesualdo, che intende *favilla* verbo, «arde»; ma il verbo corrente nel Libro è *sfavillare*); tuttavia è dubbio che *favilla* sia l'equivalente di *picciola verga* (v. 11) nella toccante vicenda di Laura bambina (*picciola verga*), che ora è donna (*gran lauro*); è dubbio che Petrarca dica la stessa cosa con due diverse metafore (foco, lauro); qui la *favilla* è la scintilla iniziale che produce il *foco* dell'amante come nella ballata LV; il verso dice piuttosto: 'dove nacque il mio amore', di modo che il doppio *ove* ... *ove* dà la doppia coordinata di due vicende parallele, come dimostra il terzo *ove* finale, tratto pertinente, che designa il luogo di due 'persone': «ove 'l *mio cor* co la *sua donna* alberga». *mio* ... *foco*: la mia fiamma amorosa; il rinvio al «mio bel foco» di *Amor, che 'ncende* (la donna stessa, per metonimia, cfr. note a CLXXXII 12 e CCLXXXIX 1), suggerito dai commentatori, è vero, ma sotto il segno dell'ambiguità del messaggio.

11. *gran lauro* ... *picciola verga*: ricordo di Ovidio, *Rem. am.* 85-86: «Quae praebet latas arbor spatiantibus umbras, | quo posita est primum tempore, *virga fuit*» (Castelvetro); Noferi richiama uno degli esempi per *amplificatio* della *Poetria nova* di Geoffroi de Vinsauf: «De tenui virga grandis protenditur arbor» (Faral, *Les arts poétiques*, p. 128). È possibile una risonanza scritturale nella parola *verga* (virgulto), se si pensa alla profezia di Isaia: «Et egredietur virga de radice Iesse, et flos de radice eius ascendet» (XI 1), con una solennità che in questa mistura classico-cristiana non disdice al pensiero della propria poesia che cresce e si allarga su di sé insieme al crescere della donna.

12. *crescendo mentr'io parlo*: lezione di «miracolosa contemporaneità» (Contini), scaturita da *Crescendo a poco a poco* (prima stesura) e *cresce mentre ch'io parlo, e* (variante sostitutiva della seconda, per altro già esperita in LVI 3: «ora mentre ch'io parlo il tempo fugge»); l'ultima lezione, scritta su rasura, riabilita il gerundio primitivo «non già come passivo vestigio, bensí come perentorio sigillo della contemporaneità» (Contini, *Varianti*, p. 11). Motivo tra i piú petrarcheschi, per il quale si richiama l'ode *Tu ne quaesieris* di Orazio (*Carm.* I XI 7-8): «Dum loquimur, fugerit invida | aetas», citato in *Fam.* XXIV 1, 7, sul tema della *fuga temporis*, che incetta anche Seneca, *Ad Luc.* LVIII 22: «Ego ipse dum loquor mutari ista, mutatus sum»; cosí Ovidio, *Am.* I XI 15, «Dum loquor, hora fugit», e *Met.* II 142 sgg., nel discorso del Sole, ugualmente angosciato per il rapido sopravvenire dell'Aurora, a Fetonte: «Dum loquor, Hesperio positas in litore metas | umida nox tetigit...» Anche *Iob* IX 27, per il versante cristiano, come nel sonetto «I miei dí piú leggier' che nesun cervo | fuggîr come ombra», collaudato in questa stessa carta 1*v*, per cui cfr. nota a CCCXIX 1-2; *Fam.* VIII 7, 23: «et ecce, dum loquimur, ipsi etiam fugimus atque umbre in morem evanescimus...». *tolle*: toglie; lo stesso verbo del v. 8, con sottrazione parallela sulla spinta del gerundio, «fuggendo mi toi», «crescendo ... agli occhi tolle».

13. *la dolce vista*: probabile richiamo alla canzone di Cino da Pistoia citata in *Lasso me* (LXX 40), con rinvio interno alla ballata LIX 11-12: «Tolta m'è poi ... | lasso, la dolce vista». *beato loco*: il *bel soggiorno* (v. 2) non piú di natura, sottratto alla vista dell'*oculus exterior*, luogo della scrittura, circolarmente richiamato in crescendo affettivo; lo stesso «dolce loco» di CCXLIII 14, dove l'Io ha lasciato se stesso.

14. *'l mio cor*: che è restato con la donna (secondo l'antico motivo oitanico, occitanico e italiano), separato dall'Io che guarda; cfr. «Mira quel colle, o stanco mio cor vago: | ivi lasciammo ier lei...» (CCXLII 1-2), «il mio cor che per lei lasciar mi volle» (CCXLIII 5), «I dolci colli ov'io lasciai me stesso, | partendo onde partir già mai non posso...» (CCIX 1-2). *alberga*: sta, risiede; LXIII 5.

CLXXXIX

Passa la nave mia colma d'oblio
per aspro mare, a mezza notte il verno,
enfra Scilla et Caribdi; et al governo
siede 'l signore, anzi 'l nimico mio.

A ciascun remo un penser pronto et rio
che la tempesta e 'l fin par ch'abbi a scherno;
la vela rompe un vento humido eterno
di sospir', di speranze et di desio.

Pioggia di lagrimar, nebbia di sdegni
bagna et rallenta le già stanche sarte,
che son d'error con ignorantia attorto.

Celansi i duo mei dolci usati segni;
morta fra l'onde è la ragion et l'arte,
tal ch'incomincio a desperar del porto.

Questo celebre sonetto (a Carducci suggerisce in proprio l'*incipit* di *Passa la nave mia con vele nere*) è una grande metafora della fragile barca dell'esistente gettata nel mare tempestoso; evoca i pericoli oggettivi della navigazione: (*aspro*) *mare*, *notte*, *verno*, *vento*, *Pioggia*, *nebbia* (tutti bisillabi da sestina d'immutabile gravità, virtuali *mots-refrain* prevalentemente nascosti all'interno del verso), mescolati ai pericoli soggettivi che l'Io porta in se stesso: *oblio*, *error*, *ignorantia*. A questi si somma la perenne discordanza del protagonista, della quale sono sintomi il *fluctus* contraddittorio delle *speranze* contro il *desperar*, fondante del *Canzoniere* (vv. 8 e 14, cfr. sonetto I), e il varco archetipico di «Scilla et Caribdi» (v. 3), emblema psicofisico della pericolosa doppiezza dell'essere, che si proietta ulteriormente in quel doppio di sé che è Amore *nimico*, con in pugno il *gubernaculum* della navicella (prima quartina), e nei pensieri ribelli e temerari («un penser pronto et rio», seconda quartina), dantescamente disposti a una navigazione per 'perduti'. La navigazione è sí negativa, immersa in un inverno che è anche quello del tempo che è passato e va verso la vecchiaia («a mezza notte il verno», «le già stanche sarte»), il buio è simile a quello d'un «pover cielo» senza stelle, come direbbe Dante (attacco di *Purg*. XVI), ma il testo esprime vitalità, impulso, movimento («un penser pronto», «la vela rompe...»), e lo sguardo del navigante, velato da pioggia e nebbia, è pur mentalmente orientato dal punto di massima conflagrazione di «Scilla et Caribdi» (a mezzogiorno) verso quei «duo ... segni» o stelle d'orientamento di Settentrione (a mezzanotte), agostiniani *signa* nelle tenebre, che sono la salvazione.

Il poeta «preso nel vortice di una nuova tempesta d'amore», dice il peggior Foresti (1928, *Aneddoti*, pp. 103-7), che propone il periodo 1342-43: inconsistente l'argomento, indimostrabile la data, ripresa da altri. È fermo soltanto che il sonetto è stato aggiunto nella 'forma' Chigi del *Canzoniere* (1359-62), dove era l'ultimo della Prima Parte: conclusione tormentata d'un uomo immerso nell'oscurità e *caligo* del vivere, ma disposto a riprendere il viaggio «da la man destra» con la *barchetta* della grande canzone che apriva e apre la Seconda Parte del Libro *I' vo pensando* (CCLXIV 82).

Sonetto su cinque rime secondo lo schema ABBA ABBA, CDE CDE, cfr. CLXVIII. Consonanza in DE, *-arte*, *-orto*.

BIBLIOGRAFIA: Picone, *Sonetto CLXXXIX*, pp. 151-77; Camerino, *Per aspro mare*, pp. 503-9; Küpper, *Schiffsreise*, pp. 89-114.

1. *la nave mia*: metafora diffusa (Curtius) della navigazione nel mare tempestoso dell'esistenza, centrale nella sestina LXXX, in particolare corrispondenza col sonetto *Lasso, Amor mi trasporta ov'io non voglio*, CCXXXV; cfr. CXXXII 10-12, CLXXVII 7-8, CCLXXII 12-14, CCLXXVII 7, CCXCII 10-11, CCCXVII 1-2; *Secretum* I (p. 62): «Et ego, in mari magno sevoque ac turbido iactatus, tremulam cimbam fatiscentemque et rimosam ventis obluctantibus per tumidos fluctus ago. Hanc diu durare non posse certe scio nullamque spem salutis superesse michi video, nisi miseratus Omnipotens prebeat ut gubernaculum summa vi flectens antequam peream litus apprehendam, qui in pelago vixerim moriturus in portu». Congruente a questo attacco sembra la metafora cristiana come appare nel Libro di Giobbe: «Dies mei velociores fuerunt cursore [cfr. nota a CCCXIX 1-2]: ... pertransierunt *quasi naves poma portantes*» (IX 25) e nel Libro della Sapienza: «Transierunt omnia illa ... tamquam navis quae pertransit fluctuantem aquam» (V 9-10); in particolare sintonia con l'*ouverture* del dialogo *De beata vita* di Agostino, cfr. Bettarini, *Fluctuationes agostiniane*, pp. 129-31. *colma d'oblio*: non «di merci precïose carcha» (CCXXXV 6, dentro la stessa metafora) ma carica di dimenticanza di sé, d'un pensiero che «mi face oblïar me stesso a forza» (XXIII 19, con opportuno rinvio del Castelvetro); similmente, per richiamo interno, «carco d'oblio» (CXXVI 56); cfr. CXXXII 12, dove la fragile barca dell'esistente è «d'error sí carca», per cui si veda il messaggio del v. 11.

2. *aspro mare*: mare furioso, come nel discorso del *gubernator* Palinuro, naufragato tra l'onde dopo notti tempestose, quando è in vista della terra: «*Maria aspera* iuro | non ullum pro me tantum cepisse timorem | ... | Tris Notus *hibernas immensa per aequora noctes* | vexit me violentus aqua» (*Aen.* VI 351-56; Zingarelli). *il verno*: d'inverno. La stessa situazione anche verbale nel sonetto CCXXXV 11, con la stessa barca dell'esistente tempestata da Amore, «ch'è nel mio mare horribil *notte et verno*» (sempre in rima ricca con *governo*, come in CXXXII 11 e 14); cfr. nota a CCCLIII 3.

3. *enfra*: tra. *Scilla et Caribdi*: gli scogli dirimpettai nello stretto di Messina, tradizionale pericolo per i naviganti, da Ulisse in poi; cfr. *Aen.* III 420-21 («Dextrum Scylla latus, laevum implacata Charybdis | obsidet...»); *Met.* VII 62-65 (sintomo delle lacerazioni di Medea) e XIII 730-34; *Phars.* IV 455-61. Allo stesso modo nel sonetto extravagante *Quella che 'l giovenil meo core avinse* (Vat. lat. 3196, c. 4*v*), 12-14: «Et pur fui in dubbio fra Caribdi et Scilla, | et passai le Sirene in sordo legno, | over come huom ch'ascolta, et nulla intende» (Solerti, XXIII); *Fam.* XXIII 4, 3. *al governo*: al timone; cfr. note a LXXX 6, CXXXII 11, CLXXVII 7, CCXXXV 14. Rima ricca con *verno*.

4. *siede*: sta, come in posto di comando. Con la stessa immagine nell'affine sonetto CCXXXV 3, «nel mio cor siede monarcha»; cfr. Dante, *Tre donne*, 2-3, «e seggonsi di fore: | ché dentro siede Amore»; *E' m'incresce di me*, 43, ecc.; Ovidio, *Heroid.* XV 215: «Ipse gubernator residens in puppe Cupido». Santagata richiama il sonetto di Noffo di Bonaguida che comincia «I' veggio star sul canto de la nave | Amor...». *anzi 'l nimico mio*: Amore, nello stesso rapporto ossimorico che coinvolge l'Amata e l'amante, «mia nemica e donna» (CCII 13, cfr. nota a CLXXIX 2). A questa movenza si rifà certo Michelangelo nel madrigale *Ben vinci ogni durezza*, 10: «gl'ingordi miei nimici, *anzi* occhi miei», sulla precedente lezione «gli occhi miei ingordi, anzi inimici miei».

5. *ciascun remo*: metaforizza la forza propulsiva del pensiero o della volontà. Non diversamente Guittone, *O cari frati miei*, 28-29: «per ke ciascuno remo | tenén, vocando quanto potén ver' male» (lezione del canzoniere Palatino, per altro ipermetra al v. 29); *Purg.* XII 4-6. *un penser*: il verbo è sempre *siede*, a fusione delle quartine attraverso la figura dello zeugma. *rio*: malvagio, perverso.

6. *'l fin*: la fine, il naufragio, nel significato che ha questo *mot-refrain* della sestina LXXX. *abbi a scherno*: «non curi» (Daniello), derida.

7. *la vela*: timone (*governo*) e vela sono rispettivamente l'elemento direzionale e il 'motore' della navigazione; insieme indicano la padronanza del mezzo, il dominio di sé, come comunica la grande metafora della sestina *Chi è fermato*: «però sarrebbe da ritrarsi in porto | mentre al governo anchor crede la vela. | L'aura soave a cui governo et vela | commisi entrando a l'amorosa vita | et sperando venire a miglior porto...» (LXXX 5-9, con tutti i messaggi della parola-rima). Non è sicuro che *vela* sia complemento oggetto, rotta quindi dal vento (tutti i commentatori, ad eccezione di Daniello e Gesualdo), perché il testo parla d'una navigazione negativa, dove andando s'incomincia «a desperar del porto» (v. 14), ma la barca non è «già da l'onde vinta» (CCXXXV 13-14), anzi faticosamente in mezzo a mille pericoli continua il suo 'passaggio' (infatti in *Aen.* I 102-103 [Scherillo], quando Aquilone «velum ... ferit», si parla d'un naufragio); se *vela* è soggetto, essa *rompe*, taglia un vento *humido*, pesante, opprimente, che non porta contro gli scogli ma avvolge l'«affannata vela» dell'Io nei suoi conflitti interiori (*sospir'*, *speranze*, *desio*); cfr. CCLXXXI 3-4: «vo con gli occhi bagnando l'erba e 'l petto, | rompendo co' sospir' l'aere da presso», e in situazione opposta (naufragio) le terzine di CCXXXV: «Ma lagrimosa pioggia et *fieri* vènti | d'infiniti sospiri or l'ànno spinta, | ... già da l'onde vinta, | disarmata di vele et di governo». *un vento humido*: già carico di «eterne | lagrime» (LXXXVII 7-8), di *Pioggia* e di *nebbia* (v. 9). *Enjambement* «vento ... | di sospir'» che fa eco all'interruzione sintattica dei vv. 3-4. Movenza interna petrarchesca, come in CCXXXV 9-10: «fieri vènti | d'infiniti sospiri», con la stessa metafora che è nel sonetto «Piovonmi amare lagrime dal viso | con un vento angoscioso di sospiri», per cui note a XVII 1 e 2.

8. *sospir'* ... *speranze* ... *desio*: trinomio che denota la tensione verso un esito positivo; cfr. «e 'l piacere e 'l desire et la speranza» (nota a CLXXXI 14), «Di speranza m'empieste et di desire» (CCLXVII 12), «Aguaglia la speranza col desire» (CCLXX 39, cfr. nota a CCLXIV 58).

9. *Pioggia di lagrimar*: la stessa pioggia di lacrime o «lacrimarum ... imbrem» (*Epyst.* I 6, 137) di XVII 1-2, la «lagrimosa pioggia» di CCXXXV 9, sempre ad attacco delle terzine, in situazione uguale (e contraria nel messaggio generale). *nebbia*: altra parola-rima virtuale, come *mare*, *fin(e)*, *vento*, *Pioggia*, carica del messaggio metaforico della sestina LXVI 27-28: «fia dinanzi a' begli occhi quella nebbia | che fa nascer d'i miei continua pioggia»; in parallelo: «Sfòrzati al cielo,

o mio stancho coraggio, | per la nebbia entro de' suoi dolci sdegni» (CCIV 12-13), dove ugualmente la *nebbia* è impedimento al viaggio, venendo mescolatamente o dagli sdegni di lei o, come qui, di lui che scrive.

10. *bagna*: verbo al singolare, come *rallenta*, con doppio soggetto. *rallenta*: indebolisce, sfibra (non «allenta», perché, come notano soltanto i vecchi commentatori, l'umidità tende le corde o sartie). *già stanche sarte*: stanche ma non rotte, come saranno nel sonetto 'in morte' CCLXXII 12-13: «et stanco omai | il mio nocchier, et rotte arbore et sarte, | e i lumi bei che mirar soglio, spenti».

11. *error* ... *ignorantia*: lo stesso smarrimento e la stessa mancanza di sapere (dell'arte della navigazione) nel sonetto *S'amor non è*: «Fra sí contrari vènti in frale barca | mi trovo in alto mar senza governo, | sí *lieve di saver, d'error sí carca*...» (cfr. nota a CXXXII 12). *attorto*: dice di sé, come delle sartie attorcigliate, con prepotente emersione dell'Io dalle metafore del testo (*nave*, *governo*, *remo*, *vela*, *sarte*).

12. *Celansi*: si nascondono alla vista. Forse un sottile richiamo al tema della vista sottratta nell'ultima terzina di *Almo Sol*, che precede nel Libro. *i duo mei* ... *segni*: quelle stelle d'orientamento che sono gli occhi della donna, corrispondenti ai lucidissimi *signa* e lumi di Agostino nel *De beata vita* (I 1 2), tra le *fluctuationes* del vivere. *Loci paralleli*: «Come a forza di vènti | stanco nocchier di notte alza la testa | a' duo lumi ch'à sempre il nostro polo, | cosí ne la tempesta | ch'i' sostengo d'Amor, gli occhi lucenti | sono il mio *segno* e 'l mio conforto solo» (LXXIII 46-51), «Or con sí chiara luce, et con *tai segni*, | *errar* non dêsi in quel breve vïaggio...» (CCIV 9-10), «Ov'è 'l bel ciglio, et l'una et l'altra stella | ch'al corso del mio viver lume denno?» (CCXCIX 3-4); cfr. CLX 6-8, LXXX 23, CV 70-72.

13. *la ragion et l'arte*: la cognizione e la destrezza del navigare (e del vivere); cfr. «et la ragione è morta, | che tenea 'l freno, e contrastar nol pote» (LXXIII 25-26), «regnano i sensi, et la ragione è morta» (CCXI 7).

14. *del porto*: di giungere a porto; il sospirato porto (cfr. CXIX 13) non è l'approdo finale dove si consuma ogni umana navigazione, ma il porto della ragione che tortuosamente cerca se stessa, il *philosophiae portus* che apre il dialogo di Agostino *De beata vita*; cosí nella sestina LXXX 9, «et sperando venire a miglior porto», con tutta la valenza metaforica di questo *mot-refrain*.

Una candida cerva sopra l'erba
verde m'apparve, con duo corna d'oro,
fra due riviere, all'ombra d'un alloro,
levando 'l sole a la stagione acerba.

Era sua vista sí dolce superba,
ch'i' lasciai per seguirla ogni lavoro:
come l'avaro che 'n cercar tesoro
con diletto l'affanno disacerba.

«Nessun mi tocchi – al bel collo d'intorno
scritto avea di diamanti et di topazi –:
libera farmi al mio Cesare parve».

Et era 'l sol già vòlto al mezzo giorno,
gli occhi miei stanchi di mirar, non sazi,
quand'io caddi ne l'acqua, et ella sparve.

Il sonetto, enigmatico quanto può essere un sogno, introduce ad una visione carica di segnali, doppioni d'una realtà ulteriore che non scalfisce l'autonomia dei messaggi: la cerva con i suoi favolosi attributi («candida ... con duo corna d'oro»), il boschetto ameno («sopra l'erba | verde ... all'ombra d'un alloro»), il tempo dei sogni veritieri («levando 'l sole a la stagione acerba»), il luogo arcano chiuso «fra due riviere», *hortus conclusus* della situazione. Il testo spartisce la visione in tre tempi: la mirabile figura che entra in presa diretta («Una candida cerva ... m'apparve»; prima quartina), lo stato contemplativo del protagonista soverchiato dalla bellezza dell'Altro («lasciai per seguirla ogni lavoro»; seconda quartina), l'interdizione all'azione: «Nessun mi tocchi...» (prima terzina). Tutto questo è raccontato dall'*auctor* nel momento in cui, all'apice del sogno che dà una vista in piú, superlativa, veicolata dallo stilema degli occhi stanchi e non sazi *di mirar* (v. 13, come ad attacco del secondo *Triumphus Cupidinis*, sintomatico preludio di *somnia*), si riappropria di sé e rinarra la visione ormai annullata, il perduto momento di estasi («et ella sparve», ultima terzina). Letto dunque di fondo, il sonetto non rimanda ad altro che alla realtà sognata, che porta in primo piano l'elemento *acqua* (v. 14), già ambiguamente annunciato dalle *due riviere*: elemento di per sé magico-sacrale (la *blanche biche* e il Cervo Bianco del mito medievale guidano spesso gli eroi sacri o profani a una fonte incantata o a un fiume periglioso da attraversare), qui straordinariamente raddoppiato in un gioco di specchi che corrispondono alla piú profonda vena composita del poeta dei *Fragmenta*; acqua come elemento riflettente della visione, e acqua dove, per il

movimento dell'Io e del suo tempo interiore («quand'*io* caddi ne l'acqua»), ... l'*agens*-Narciso vede se stesso «in speculo» a sostituzione dell'Altro, e riprende coscienza del tempo che è passato dal levarsi del sole, «levando 'l sole» (v. 4), all'ora meridiana nel massimo fulgore, «'l sol già vòlto al mezzo giorno» (v. 12): il tempo non enunciabile della visione sovrapposto a quello della vita del personaggio-poeta, dall'apparizione di madonna «Mille trecento ventisette, a punto | su l'ora prima, il dí sesto d'aprile» (CCXI 12-13) fino a questo «mezzo giorno» dell'esistenza e della scrittura, che qui s'interrompe. Se nei *Trionfi* il veicolo della visione è il sonno del protagonista alla maniera ancora dantesca («vinto dal sonno, vidi una gran luce...», *Tr. Cup.* I 11), e se nella canzone delle Visioni piú sottilmente le immagini del *somnium* arrivano sullo schermo di uno che stando «a la fenestra» guarda nel profondo di sé nella nuova struttura d'uno sguardo non percettivo (CCCXXIII), qui la visione, spesso opaca, come il collare prezioso che è doppiamente «servitii signum» (*Met.* III 16) e messaggio di liberazione, non ha altra mediazione che l'acqua. Il sonetto, carico di silenzio, è immerso in una specie d'inerzia fonica, come quando si allacciano bisticciando o in gioco paronomastico le coppie *lavoro-l'avaro*, *l'erba-libera*, *candida-caddi* dentro il reticolo armonico dato già da *cerva-erba-acerba-disacerba*, con quella commistione di significanti che è tipica degli stati semicoscienti e che connota anche il sublime pseudo-dialogo in dormiveglia dell'Io con l'anima nel sonetto «Che fai, alma? che pensi? avrem mai pace?» (cfr. introduzione a CL).

Se il «mezzo giorno» dello specchio analogico può far intravedere l'autore «a mezzo gli anni» (CCLIV 14), sicuro è soltanto che il sonetto della cerva è stato inserito nei *Fragmenta* assai piú tardi, quando è stato copiato dall'amico-scriba Giovanni Malpaghini nella forma definitiva del *Canzoniere*, ultimo di sua mano nella Prima Parte (1366-67).

Sonetto su cinque rime, ABBA ABBA, CDE CDE, cfr. CLXXXVIII. Consonanza in ABCE, *-erba*, *-oro*, *-orno*, *-arve*, parzialmente imperfetta.

BIBLIOGRAFIA: Proto, *Il sonetto «Una candida cerva»*, pp. 129-40; Sozzi, *Una candida cerva*, pp. 213-17; Jonard, *I miti dell'Eros*, pp. 449-65; Carrai, *Problemi d'interpretazione e di fonti*, pp. 233-51; Doglio, *Sonetto CXC*, pp. 249-70; Orelli, *Suono dei sospiri*, pp. 79-83; Cocco, *Poetica dello specchio*, pp. 81-108; Bárberi Squarotti, *Dal mito a Beatrice*, pp. 77-105.

1. *candida*: bianca e anche luminosa, come è la *biche* miracolosa o il Cervo Bianco in molti testi dell'epica rolandiana e della narrativa arturiana, «plus blanc que noif negié», come nel *Lancelot en prose* (ed. O. H. Sommer, *The Vulgate Version of the Arthurian Romances*, Washington 1909-16, vol. V, p. 249. Da uno di questi testi discenderà la cavriuola «piú che la neve bianca» e con «un collar d'oro» sognata da Gabriotto nella novella IV 6 del *Decameron*). Varrà la pena ricordare almeno l'anonimo *lai* di *Graelent*, dove ricorrono molti tratti pertinenti: il luogo ameno, il fiume, il boschetto, la cerva piú bianca della neve che conduce l'eroe trasognato, «pensix, mornes et dolens», a una fonte d'una favolosa fata delle acque: «Fors de la vile avoit un gart, | une forest grant et pleniere, | parmi couroit *une riviere*: | cele part ala Graelens | ... | N'eut gaires par le bos erré, | en un *boisson espé ramé* | voit une *bisse toute blance* | *plus que n'est nois* nule sor brance: | devant lui la bisse sailli | ... | Porqant si le suit-il de près, | tant qu'en une lande l'en maine, | devers le sors [*l'essors*?] d'une fontaine, | dont l'iave estoit et clere et bele. | Dedens baignoit une pucele...» (vv. 194-210, ed. É. Barbazan, *Fabliaux et contes*, Paris 1808, IV, pp. 57-80); nel *lai de Tyolet* il Cervo è «luisant» da sembrare d'oro (vv. 352-55, ed. G. Paris, *Lais inédits*, in «Romania»,

VIII [1879], pp. 29-72), ecc. ecc.; una «candida ... cerva» è Sofonisba nel sogno di Massinissa, *Afr.* V 607-8, e la caccia a un'irraggiungibile «cerva ... fugitiva» è annoverata tra le operazioni folli e inani del sonetto CCXII 7-8. *cerva*: la prima cerva bianca, con poteri divinatori (spacciati per tali), sarebbe quella regalata a Quinto Sertorio, governatore della Spagna Citeriore al tempo di Silla, riferita da Valerio Massimo (I II 4), Aulo Gellio nelle *Noctes Atticae* (XV 22) e Plinio, *Nat. hist.* VIII 50: «Sunt [i cervi] aliquando et candido colore, qualem fuisse traditur Q. Sertorii cervam, quam esse fatidicam Hispaniae gentibus persuaserat» (Proto, Doglio); cfr. S. Cigada, *La leggenda medievale del Cervo Bianco e le origini della «matière de Bretagne»*, in «Atti dell'Accademia Nazionale dei Lincei», Memorie, serie VIII, XII (1965), pp. 3-120; per la documentazione classica, celtica, romanza anche C. Donà, *Per le vie dell'altro mondo. L'animale guida e il mito del viaggio*, Cosenza 2003. *sopra l'erba*: altro tratto da situazione incantata, come nei madrigali LIV 4, «Et lei seguendo su per l'erbe verdi», e CVI 6, «fra l'erba ond'è verde il camino», qui ulteriormente sospesa dall'*enjambement* tra sostantivo e aggettivo, *erba* | *verde*; cfr. nota a CLXXVI 11, e anche il 'miracolo' di XXXIV 13.

2. *m'apparve*: lo stesso verbo nella prima visione della canzone CCCXXIII 4, «una fera m'apparve da man destra...» Forte clausola al primo emistichio quinario, segnata da una rima interna derivativa e ricca con *parve* e *sparve* (vv. 11 e 14), che riassume su piano fonico l'emozione iniziale dell'apparizione, *cERVA* ... *ERBA* ... *VERDE* ... *appARVE*. *duo corna d'oro*: altro ingrediente favoloso (le femmine del cervo non hanno corna), di genitura classica; importante il cervo del giovane Ciparisso-cipresso, amato da Apollo, nel passo di *Met.* X 86 sgg., dove il cervo dalle corna d'oro è visto su un prato verdeggiante di alberi viventi, tra i quali il lauro virginale (*innuba laurus*): «ingens cervus erat lateque patentibus altas | ipse suo capiti praebebat cornibus umbras [si veda la situazione di XXXIV 14, dove la donna fa ombra a se stessa con le sue braccia]. | Cornua fulgebant auro demissaque in armos | pendebant tereti gemmata monilia collo...» (vv. 110-113). Della cerva con le corna d'oro catturata in corsa da Ercole sul monte di Cerinea racconta Diodoro Siculo (Castelvetro), forse conosciuto attraverso Seneca, *Herc. fur.* 222-24 (Proto); cfr. C. Pschmadt, *Die Sage von der verfolgten Hinde*, Greifswald 1911, p. 8.

3. *fra due riviere*: altro elemento sintomatico dell'epifania della donna, forse il piú inquietante, ambiguamente implicato con la cattura dell'amante «'n mezzo di duo fiumi» nella sestina *L'aere gravato* (cfr. nota a LXVI 32), non senza un riflesso della situazione per cui Dante, perdendo la vista e «fasciato di tal velo», acquista «novella vista» per sostenere l'abbagliante fulgore delle cose celesti: «e vidi lume in forma di rivera | fulvido di fulgore, intra due rive | dipinte di mirabil primavera» (*Par.* XXX 61-63). Le due *riviere* lasciano intravedere la Sorgue e la Durance, che gettandosi nel Rodano abbracciano Avignone (la Sorgue attraverso le acque dell'Ouvèze); utile il riscontro con *Buc. carm.* X 11-13 (Fausto da Longiano), dove c'è una *silva* che è Avignone stessa (Martellotti, *Laurea occidens*, p. 42): «Fuit alta remotis | silva locis, qua se, diversis montibus acti, | Sorga nitens Rodano pallensque Ruentia miscent», per cui *Tr. Mor.* frammento Ia 16-18: «Ove Sorga e Durenza in maggior vaso | congiungon le lor chiare e torbide acque, | la mia Academia un tempo e 'l mio Parnaso...»; anche in *Tr. Et.* 139-41 l'epifania di Amore è in riva alla Durenza (cfr. CVI 2: «Nova angeletta ... | scese dal cielo in su la fresca riva»): «A riva un fiume che nasce in Gebenna [Monginevro], | Amor mi die' per lei sí lunga guerra, | che la memoria ancora il cor accenna»; *Fam.* VIII 3, 16-17. È ammissibile che Petrarca pensasse anche alla leg-

genda che presiede alla fondazione di Saint-Gilles in Provenza, celebre tappa sul cammino di Compostela: il Santo ferma in aria la freccia scoccata dal cacciatore che insegue una cerva, e il cavaliere pentito fonda l'abbazia su un braccio del Rodano in Camargue (per la risonanza del tema del Cervo Bianco nell'agiografia cfr. ancora il saggio di Cigada, che cita il poema relativo alle origini dell'abbazia di Fécamp, pp. 68 sgg.). *all'ombra d'un alloro*: ancora un emblema dell'influsso protettivo del lauro-Laura, come all'inizio della sestina «A la dolce ombra de le belle frondi» (CXLII), cfr. CXLVIII 14; XXIII 167-69, LX 1-4, ecc.

4. *levando*: levandosi (verbo intransitivo, neutro per medio), cfr. CXLIV 1. *a la stagione acerba*: di primavera, come nel sonetto *Amor et io*: «Qual dolcezza è ne la stagione acerba | vederla ir sola...», cfr. nota a CLX 12. La doppia indicazione temporale del verso corrisponde alla data dell'anniversario formulata in CCXI 13-14: «su l'ora prima, il dí sesto d'aprile, | nel laberinto intrai...».

5. *Era sua vista...*: forse un'eco della ballata di Cavalcanti *Era in penser d'amor*, 5-7: «*Era la vista lor* tanto soave | e tanto queta, cortese e umíle, | *ch'i'* dissi lor...»; Carrai cita il sonetto della cerva di Matteo Frescobaldi, *Una fera gentil*, 4: «candida tutta con sua vista altera». *vista*: aspetto. *dolce superba*: giustapposizione aggettivale che rinvia alla bella «leggiadra altera» della canzone delle due sublimi donne CXIX 8, con simile messaggio di irraggiungibile essenza, tanto che «lasciai per seguirla ogni lavoro» (v. 6); lo stesso scontro ossimorico nel *planctus* CCLXX 64: «la sua vista dolcemente acerba»; cfr. nota a XXIII 68-71 e a CLXXXI 6 («dolce et acerbo»).

6. *per seguirla*: situazione parallela nel madrigale LIV 4, «Et lei seguendo su per l'erbe verdi...». *ogni lavoro*: ogni attività contraria all'*otium* (contemplativo) portato dalla cerva nel rapporto Vita attiva / Vita contemplativa, impersonato da Lia e da Rachele nella canzone-*escondich* CCVI; cfr. introduzione a CXIX. Punto tralasciato dai commentatori (Santagata intravede una «probabile allusione all'abbandono degli studi e della poesia latina per quella volgare»), e che invece spiega meglio il paragone con l'*avaro*, con il quale il poeta-amante s'identifica all'insegna dell'avidità «'n cercar tesoro» (v. 7), che per l'avaro è l'*aurum* e per il poeta il *laurum*-Laura-Poesia-Filosofia; alla base il ricordo del discorso di Sapienza nel *Liber Proverbiorum* II 3-5: «Si enim sapientiam invocaveris, et inclinaveris cor tuum prudentiae, *si quaesieris eam quasi pecuniam, et sicut thesauros effoderis illam*, tunc intelliges timorem Domini, et scientiam Dei invenies». Questa insaziabile *quête* dell'autore delle rime sparse, sulla scia di Agostino (cfr. introduzione al sonetto XVI), è confermata dalla variante interna «et vacillando cerco il mio thesoro» (CCXXVII 7, cfr. CCLXX 5).

7. *come l'avaro*: cosí nell'importante lettera al fratello Gherardo, *Fam*. X 4, 8: «Avari est aurum sitire ... Profecto autem sicut aurum sic carmen in suo genere nobilius non nego, quanto scilicet rectiora sunt que ad regulam fiunt...» Intenso bisticcio di *l'avaro* con *lavoro*, d'un poeta sensibile alle regole della retorica mediolatina.

8. *con diletto ... disacerba*: lenisce, addolcisce l'affanno di *cercar* col *diletto* della sperata remunerazione, *aurum* o *laurum* che sia «in suo genere». Lo stesso verbo nella prima canzone del Libro, ad indicare il lenimento della poesia, cfr. nota a XXIII 4. Rima derivativa con *acerba*.

9. *Nessun mi tocchi*: le parole scritte sul collare prezioso della cerva sono quelle stesse che Petrarca registra nella lettera *Fam*. XVIII 8, 5, a Francesco Nelli (Proto), da fonte non identificata (Zingarelli, Carrai), dove si parla di quel dono della fortuna che è il tesoro dell'amicizia: «Sicut non melior piscator est sed fortunatior, cui in visceribus capti piscis iaspis inventa est, nec venator fuit melior

qui avorum temporibus sub arthoa plaga, si tamen vera fama est, cervum torque aureo circa collum cepit, in quo, ut perhibent, vetustissimis literis scriptum erat "*Nemo me capiat*", *quem Iulius Cesar liberum esse iussit*» (ma dal testo del sonetto si evince che la scrittura del collarino dovrebbe chiudersi con *iussit*). Sul prezioso collare agisce tanto Ovidio, *Met.* X 110-13 «ingens cervus erat ... | pendebat tereti gemmata monilia collo» (Ponte), quanto la *torques aurea* profetica (*Dan* V 29) e sapienziale, simbolo della liberazione dalla schiavitú del peccato, «ut addatur gratia capiti tuo, et torques collo tuo» (*Prov* I 9; Chessa).

10. *di*: per il complemento di mezzo. *diamanti ... topazi*: gli stessi emblemi da lapidario in *Tr. Pud.* 122, dove si parla d'una «catena di diamante e di topazio», con la quale donne virtuose legano Amore: «legarlo vidi, e farne quello strazio | che bastò bene a mille altre vendette; | et io per me ne fui contento e sazio»; similmente in *Tr. Mor.* I 19-21: «Era la lor vittoriosa insegna | in campo verde [soluzione araldica di questa *erba* | *verde* della candida cerva] un *candido* ermellino, | ch'oro fino e topazi al collo tegna». Emblemi dunque di *fortitudo* (dello stesso collare e della 'persona' che lo indossa; per il diamante note a LI 9-10, CLXXI 10, CVIII 6, CCCXXV 24-26) e di quella somma di virtú leggibile nel fulgore policromo del topazio (Dante chiama sia rubini sia topazi le stesse «faville vive» del Paradiso, XXX 66 e 78), mentre l'idea di purezza senza macchia è già evocata dall'aggettivo *candida*. Contestualmente ha rilievo l'abbagliante fulgore delle due pietre, già di per sé un emblema della donna («L'auro e i topacii al sol sopra la neve...» nella sestina XXX 37, con cromatismo affine a questo *verde, oro, candida*; cfr. *Ps* CXVIII 127) e di fedeltà ai proprii vincoli. Rilevante in tal senso il passo iniziale del *Secretum* III, dove Agostino rimprovera a Francesco le sue due catene adamantine (Gloria e Amor) e dove ricorre un paragone con l'avaro simile a questo in materia amorosa (v. 7): «Duabus adhuc adamantinis dextra levaque premeris cathenis ... Has semper timui ne te in interitum agerent; necdum quidem securus sum, nec prius ero quam te *solutum ac liberum*, illis effractis abiectisque, videro ... Tamen id metuo, quoniam in hac re tuo simul opus est assensu, quem ne prestare possis sive, ut dicam verius, ne velis; multum vereor ne *ipse cathenarum circumradiàns atque oculos mulcens fulgor* impediat; neu forte contingat quod eventurum suspicor, *si avarus* quispiam aureis cathenis vinctus in carcere teneretur: solvi enim vellet, sed cathenas nollet amittere. Tibi autem ea carceris indicta lex est, ut nisi cathenas abieceris solutus esse non possis». Stando ai simboli piú apparenti, varrà la pena ricordare che nell'*Estoire del Saint Graal*, che cristianizza la leggenda, il Cervo Bianco è Cristo, e per la bianchezza si deve intendere «virginité qui dedans lui fu herbergie si hautement que en lui n'ot onques teche de luxure. Et par la chaine qu'il avoit entour le col deves vous entendre humilité» (*The Vulgate Version of the Arthurian Romances*, I, p. 257), tanto la figura-funzione del Cervo Bianco e del suo splendente collare affonda nell'immaginario del Medioevo.

11. *libera farmi*: liberarmi. In quanto 'riserva di caccia' d'un solo signore, che l'ha catturata la prima volta e le ha aggiunto il collare della sua signoria, la cerva è libera da tutti gli altri, *soluta ac libera*, «leggiera et sciolta» (VI 3); questo messaggio si nasconde anche nell'aneddoto riferito da Plinio e da Solino (poi Vincenzo di Beauvais, Alberto Magno, Brunetto Latini nel *Trésor* V 49, Pierre Bersuire, *Reductorium morale* X 26, indicati da Carrai), dove i cervi sono citati come esempi di longevità proprio in base al marchio di proprietà messo al collo dal loro 'Cesare': «Vita cervis in confesso longa, post C annos aliquibus *denuo captis* cum torquibus aureis, quos Alexander Magnus addiderat...» (*Nat. hist.* VIII 50). *mio Cesare*: il dio d'Amore, Febo-Apollo che sta sotto il segno dell'alloro,

come da lui i cesari e i poeti di questo mondo (*Coll. laur.* XI 15-25; CLXI 6, CCLXIII 2), piuttosto che Dio (tutti i commentatori); la cerva, che appare all'ombra d'un alloro, è «cesarea» come l'alloro per duplicazione dei messaggi: appartiene al territorio di Amore ma è libera e sciolta dalla sua legge (fa innamorare ma non s'innamora). La dizione «Noli me tangere, Caesaris sum», addotta da tutti i commentatori a partire da Leopardi, sembra non essere documentata prima del Quattrocento (Carrai, che suggerisce l'associazione del «Noli me tangere» del Vangelo di Giovanni XX 17 con *Mt* XXII 20-21). *parve*: sembrò giusto, piacque, con una sfumatura di arbitrio rispetto al verbo *iussit* della prosa, «Iulius Cesar liberum esse iussit» (*Fam.* XVIII 8, 5), cosí come la fisicità di Giulio Cesare slitta nell'emblematico *mio Cesare*.

12. *Et era*: la congiunzione iniziale ad attacco dell'ultimo piede della sirma enuncia la continuità subitanea tra l'aurora (v. 4) e il «mezzo giorno», il tempo incalcolabile della visione, scandita da questo imperfetto: *Era sua vista* ... | *Et era* ... | *gli occhi miei* [erano]... *mezzo giorno*: l'*hora sexta* perfetta e visionaria di massimo fulgore che fa tremare lo sguardo (cfr. *Par.* XXX 25) e che interrompe il *viaggio* non meno estatico del madrigale *Perch'al viso*, 10: «et tornai indietro quasi a mezzo 'l giorno» (cfr. introduzione a LIV).

13. *gli occhi miei stanchi*: si sottintende il verbo *erano*, che sincronizza le situazioni della visione, «*Era* sua vista ... | Et *era* 'l sol...» (quindi zeugma sintattico); in trasparenza i «lassos ... ocellos» di Ovidio nel rapporto sonno-sogno-visione, quando, sull'erbe smaltate d'un boschetto inondato dal sole, «Ecce petens variis immixtas floribus herbas | constitit ante oculos candida vacca meos, | candidior nivibus...», interpretata poi dall'indovino del testo, *imaginis augur*: «Vacca puella tua est: aptus color ille puellae» (*Am.* III v 9-11, 37; Chessa). *stanchi* ... *non sazi*: indizio caratterizzante del *somnium*, come in *Tr. Cup.* II 1: «Stanco già *di mirar*, non sazio ancora», nonché all'inizio della canzone delle Visioni: «onde cose vedea tante, et sí nove, | ch'era sol *di mirar* quasi già stancho, | una fera m'apparve...» (CCCXXIII, CCCLXIII 14; cfr. anche la variante rifiutata «stancha o saçia» registrata in nota a XXIII 124). Gesualdo evoca il possibile modello di Giovenale, in altro contesto, *Sat.* VI 130: «et lassata viris necdum satiata recessit».

14. *caddi*: lo stesso verbo in circostanze misteriose nel sonetto *Del mar Tirreno*, 5-8, «Amor ... | mi spinse, onde in un rio che l'erba asconde | caddi, non già come persona viva»; ma là è un cadere in stato di *trance* (cfr. introduzione a LXVII), mentre qui all'opposto la presenza di *io* segnala la sostituzione del soggetto all'immagine che si riflette nell'acqua. Forse una connessione profonda con lo stato d'alienazione del fanciullo *lunaticus* miracolato da Cristo: «Domine, miserere filio meo, quia lunaticus est et male patitur; nam saepe *cadit* in ignem, et crebro *in aquam*» (*Mt* XVII 14). *l'acqua*: l'elemento riflettente, lo specchio d'acqua, dove si svolge la visione; la figura riflessa, la cerva miracolosa apparsa «fra due riviere», si perde («et ella sparve») quando il soggetto stesso, modificato dall'elemento tempo (dal levarsi del sole a mezzogiorno), percepisce se stesso nell'acqua. Il doppio movimento interferente dell'Io e della figura riflessa è già nel Narciso ovidiano, che infrange la visione con le sue lacrime (ma Petrarca, con straordinaria invenzione che sembra non avere paralleli, vede l'Altro nello specchio, fino al momento della sostituzione dell'Io): «Dixit et ad faciem rediit male sanus eandem | et lacrimis turbavit aquas obscuraque moto | reddita forma lacu est. Quam cum vidisset abire: | "Quo refugis? remane..."» (*Met.* III 474-77). Tutti i commentatori prima di Fenzi e Santagata intendono l'acqua «del pianto» (Vellutello, da cui l'errore di stampa «nel piano» nelle *Annotazioni* di

Ponchiroli, mai corrette), scambiando la causa (*io caddi*) con l'effetto (*ella sparve*), perché è l'Io che diversamente specchiandosi annulla l'immagine riflessa, a complicazione medievale dell'*explicit* del ciceroniano *Somnium Scipionis*: «Ille discessit; ego somno solutus sum» (*Rep.* VI XXVI). Degna di nota la rilettura del mito del Cervo Bianco nelle *Stanze* del Poliziano (34-38), dove la cerva «candida tutta», in una visione creata da Amore, alla fine scompare («e via la fera sparve», 37, 8) per sostituzione d'immagine (una ninfa simile alla *fille-biche* della leggenda); si veda sul tema Angelo Poliziano, *Stanze*, a cura di M. Martelli, Tallone, Alpignano 1979, pp. 98-110. *ella sparve*: come conseguenza della rottura dello specchio. Molti vedono nel sonetto una prefigurazione della prematura morte di Laura (*sparve* «passando all'altra vita»: Vellutello, Gesualdo, Castelvetro, Tassoni, Carducci, Scherillo, Chiòrboli), senza per altro tener conto che nelle fonti i cervi sono addotti come animali di lunga vita. Cfr. Dante, in chiusura della visione di Amore nel sonetto *Cavalcando l'altr'ier*, 13-14: «Allora presi di lui sí gran parte, | ch'elli disparve, e non m'accorsi come» (*Vita Nuova* IX).

CXCI

Sí come eterna vita è veder Dio,
né piú si brama, né bramar piú lice,
cosí me, donna, il voi veder, felice
4 fa in questo breve et fraile viver mio.

Né voi stessa com'or bella vid'io
già mai, se vero al cor l'occhio ridice:
dolce del mio penser hora beatrice,
8 che vince ogni alta speme, ogni desio.

Et se non fusse il suo fuggir sí ratto,
piú non demanderei: che s'alcun vive
11 sol d'odore, et tal fama fede acquista,

alcun d'acqua o di foco, e 'l gusto e 'l tatto
acquetan cose d'ogni dolzor prive,
14 i' perché non de la vostra alma vista?

Come il sonetto della candida cerva sul verde al levar del sole, che sembra inquadrare un momento di quiete contemplativa (CXC), cosí anche questo è un sonetto di visioni, con propaggini tematiche nei due testi consecutivi CXCII e CXCIII: tutte variazioni sul motivo del *vedere*, immaginato o attuale, qui avviato con quell'ambigua mescolanza di sacro e profano che accompagna il percorso del Libro fin dalle soglie (cfr. introduzione a I): «Sí come eterna vita è veder Dio, | ... | cosí me, donna, il voi veder, felice | fa...» Ma nel paragone iniziale l'*eterna vita* della beatitudine celeste è subito macchiata dal *breve* ... *viver* terrestre (prima quartina), sicché la dolce e felice *hora* della mirabile visione (seconda quartina) è proiettata nella fuga del tempo («E se non fusse il suo fuggir sí ratto...», v. 9) e nell'ansia che quella pura *vista* alimentatrice (*alma*, v. 14) possa nutrire piú a lungo d'un attimo breve: questo è il messaggio del tempo impossibile portato dalla clausola interrogativa delle terzine, sospese sul nulla, come nella superba variante del sonetto *Dicesette anni* (CXXII). Tale fusione tra la felicità del vedere la donna come Dio, la bellezza nel massimo fulgore (quartine) e la percezione dello svanire della *brevis hora* dell'estasi (terzine) è un'invenzione ottenuta in seconda battuta, perché questo sonetto è stato sottoposto a una delle tante bipartizioni dei sonetti (cfr. introduzione a CLVI), che sdoppiandosi moltiplicano la materia del *Canzoniere*. Nelle minute infatti le terzine, scalando dalla beatitudine interna alla beatificazione delle cose esterne, erano quelle che poi sono passate nel sonetto ora (e all'origine) contiguo *Stiamo, Amor, a veder la gloria nostra*, «L'erbetta verde e i fior' di color' mille...» (CXCII 9-

14): «Con aumentata coerenza (sia pur logica), grazie alle nuove terzine (*E se non fusse*) sulla vista unico nutrimento, nel sonetto non è piú altro tema che della vista; e nel sonetto costruito attorno alle antiche [CXCII] non è piú che soprannaturalità e irradiazione quasi di donna stilnovistica» (Contini). Cosí dunque le nuove terzine portano il tema del nutrimento e «nobil cibo» del vedere madonna, nettare e ambrosia dello spirito, ripreso nel vicino sonetto *Pasco la mente* CXCIII con quella «doppia dolcezza» della *visio Dei* e della *visio Sapientiae* che il poeta insinua nei due testi, con l'avallo di Dante quando nel *Convivio* tratteggia la bella donna gentile e distante, Filosofia: «E dico che ne lo suo aspetto appariscono cose le quali dimostrano de' piaceri [di Paradiso]. E intra li altri di quelli, lo piú nobile, e quello che è inizio e fine di tutti li altri, si è contentarsi, e questo si è essere beato; e questo piacere è veramente ... ne l'aspetto di costei. Ché, *guardando costei*, la gente si contenta, *tanto dolcemente ciba* la sua bellezza li occhi de' riguardatori, ma per altro modo, ché p[u]r lo contentare in Paradiso è perpetuo, che non può ad alcuno essere questo» (*Conv.* III VIII 5; Castelvetro).

Nel Codice degli scartafacci, Vaticano lat. 3196, c. 1*v*, il testo è trascritto nella stessa facciata che contiene le due redazioni di *Almo Sol* (cfr. introduzione a CLXXXVIII) nonché di seguito il sonetto *I dí miei piú leggier(i) che nesun cervo*, che geneticamente spartisce con questo il tema della *fuga temporis* (cfr. introduzione a CCCXIX); in quarta posizione sulla facciata 1*v* questo sonetto *Sí come eterna vita* con le due redazioni delle terzine, e infine il sonetto *Stiamo, Amor, a mirar*, che rimane consecutivo nel montaggio finale dei *Fragmenta* a ricordo dell'antica gemmazione (CXCII). Questo è il primo sonetto copiato da Petrarca di sua mano nella vulgata (Vaticano lat. 3195), cosí come CCCXIX è il primo autografo della Seconda Parte, con soluzione sincronica eseguita sulle due tastiere 'in vita' e 'in morte' di madonna.

Sonetto su cinque rime, secondo lo schema ABBA ABBA, CDE CDE, come i precedenti CLXXXVIII, CLXXXIX, CXC e CXCII.

BIBLIOGRAFIA: Daniele, *Sí come eterna vita*, pp. 33-56; Orelli, *Suono dei sospiri*, pp. 84-87; Bertolani, *La visione beatifica*, pp. 632-37; Penzenstadler, *Dekonstruktion stilnovistischer Poetik*, pp. 147-83.

1. *come vita eterna ... Dio*: tema dei «sacri teologi» (Daniello) e «maestri in divinità» (Castelvetro), con particolare ricordo di Agostino commentatore del Vangelo di Giovanni (*Io* XVII 3), «si cognitio Dei est vita aeterna, tanto magis vivere tendimus, quanto magis in hac cognitione proficimus» (*In Iohannis Evangelium*, CV 3). *veder Dio*: la *visio Dei*; verbo sostantivato, soggetto, come dopo «il voi veder», v. 3; il *veder Dio* è l'eterna beatitudine dei beati, che non desiderano «piú alto loco | per piú vedere», come scrive Dante nel canto di Piccarda, *Par.* III 65-66; cfr. Bettarini, *Respiri d'amore*, pp. 50-51. Motivo contemplativo che dà materia a una ballata di Cino, che appunto comincia «Poi che saziar non posso gli occhi miei | di guardare a madonna suo bel viso, | *mireròl tanto fiso*, | che diverrò *beato* lei guardando. | A guisa d'angel che di sua natura, | stando su in altura, | diven beato sol vedendo Dio, | cosí, essendo umana creatura, | guardando la figura | di quella donna che tene 'l cor mio, | poria beato divenir qui io» (Castelvetro, Carducci). Contiguità sul tema nel sonetto che segue «Stiamo, Amor, a *veder* la gloria nostra», consecutivo negli scartafacci (cfr. introduzione a CXCII), ripreso dal forte ed estatico *mirare* di CXCIII 3.

2. *né piú si brama*: fa eco a «né bramo altr'ésca» di CLXV 8. *né bramar ... lice*: e non è lecito bramare di piú; perché, spiega Piccarda in Paradiso, «la no-

stra volontà quïeta | virtú di carità, che fa volerne | sol quel ch'avemo, e d'altro non ci asseta» (*Par.* III 70-72).

3. *il voi veder*: corrisponde a *veder Dio* (*voi* complemento oggetto interposto, con coloritura arcaica d'intenzione solenne), cosí come *felice* corrisponde alla beatitudine iniziale di *eterna vita*. L'*enjambement* con allitterazione ai due capi del verso, *felice* | *fa*, sospende ulteriormente il paragone. Luogo centrale dell'*adnominatio* di *veder* ... *veder* ... *vid(i)* ... *vista*. Rima ricca di *felice* con *lice*.

4. *breve* ... *viver mio*: in opposizione all'*eterna vita* iniziale, non segnata dal tempo; lo stesso «viver breve» di CXXXI 12 e CCCXXVIII 2, cfr. LXXI 1, CXLII 34. *fraile*: fragile, come la «fraile vita» della ballata LXIII 5, con quel di piú d'intemporale che può avere l'infinito sostantivato *viver* rispetto al sostantivo *vita*; cfr. LXXX 28, nota a CCCLI 12. Scandita allitterazione in fine di quartina *felice* | *fa* ... *fraile*, che s'incrocia con quella della variante fricativa di *vita* ... *veder* ... *voi veder* ... *breve* ... *viver* in un reticolo timbrico. Nelle minute la lezione primitiva dei vv. 3-4 è la seguente: «Cosí fa [su *fa* eraso è riscritto *me* (Romanò)], donna, il voi veder felice | questo breve et fugace viver mio», dove l'aggettivo *fugace*, sempre allitterante, è implicato col *fuggir* del sonetto che negli scartafacci immediatamente precede «I dí miei piú leggier' che nesun cervo | fuggîr come ombra» (CCCXIX, primo sonetto copiato di mano dell'autore nella Seconda Parte), nonché col *fuggir* delle terzine (v. 9), desunte dall'attuale sonetto CXCII; sembra dunque che la sostituzione di *fugace* con *fraile* sia legata all'innovazione della sirma, che accoglie il tema della breve ora dell'estasi.

5. *Né voi stessa* ... *vid'io*: in prima stesura *Ma sí bella come or non vi vid'io*; il *Ma* oppositivo tra il temporale e l'eterno, come nella contrapposizione centrale del sonetto *I dí miei*, «*Ma* la forma miglior, che vive anchora...» (CCCXIX 9), è sostituito da un *Né* di forte continuità, cfr. introduzione a CXLIV. *com'or*: come in questa ora, con l'avverbio *or* ripreso dal sostantivo *hora* che segue al v. 7, un'ora piena di beatitudine e di risonanze foniche. Vellutello richiama per questo verso Properzio, *El.* II XXIX 25-26: «non illa mihi formosior umquam | visa...» *Enjambement* di rallentamento *vid'io* | *già mai*, poi *vive* | *sol d'odore* (vv. 10-11), con altra rima ricca (franta) di *vid'io* con *Dio*.

6. *se vero* ... *ridice*: se l'occhio può ripetere al cuore il vero circa quella bellezza, al cuore che conosce la verità e che «non erra»; cosí Dante, nel sonetto della Beatrice-Amore *Io mi senti' svegliar*, 12: «e sí come la mente mi ridice...» (*Vita Nuova* XXIV; De Robertis, *Memoriale*, p. 62); *Par.* XXIV 24.

7. *dolce* ... *hora*: è la *brevis hora* dell'estasi, che fugge rapidamente (v. 9), ma qui assaporata come ora forte e serena, «che vince ogni alta speme...»; in parallelo la «Breve hora» della canzone delle Visioni (CCCXXIII 23), nonché il tema iniziale del sonetto *I dí miei*, CCCXIX 2. L'ipotesi che *hora* possa stare per «aura» (Castelvetro, Biagioli, Leopardi, Carducci che però non prende partito, Sicardi) è contraddetta dalla scrittura con *h-* iniziale etimologica degli scartafacci e della vulgata. *beatrice*: beatificante mentalmente (*del mio penser*, con iperbato); cosí nella canzone LXXII 37-38: «Vaghe faville, angeliche, beatrici | de la mia vita», su una probabile invenzione di Cino da Pistoia nel sonetto a Dante *Novellamente Amor*, 4: «ella sarà del meo cor bëatrice»; «vera beatrice» è non a caso la Vergine in chiusura del Libro, per cui cfr. nota CCCLXVI 51-52.

8. *speme* ... *desio*: la stessa oscillazione positiva di *Passa la nave mia*, cfr. note a CLXXXIX 8, CLXXXI 14, CCLXVII 12, CCLXX 39. Per *alta speme* cfr. la variante interna *alta speranza* di LXXII 65.

9. *Et se non fusse* ... *ratto*: rinvio interno al tema (mistico) della prima *cantilena oculorum*, «Et se questo mio ben durasse alquanto, | nullo stato aguagliarse

al mio porrebbe» (LXXI 83-84). *il suo fuggir*: il fuggire (altro infinito sostantivato d'intemporalità) dell'ora, in sintonia col tema del sonetto primitivamente consecutivo CCCXIX: «I dí miei ... | fuggîr come ombra, et non vider piú bene | ch'un batter d'occhio, et poche hore serene, | ch'amare et dolci ne la mente servo». *ratto*: rapido, come in XVIII 10-11, «fuggo: ma non sí ratto che 'l desio | meco non venga».

10-11. *piú non demanderei*: non bramerei di piú, come piú non brama chi vede Dio, a ripresa del v. 2, come dimostra l'ulteriore richiamo di *vive* a *vita* (v. 1). *s'alcun vive* | ... *d'odore*: come gli Astomi, che non hanno bocca; citazione preziosa da Solino, Plinio e Gellio, esattamente come in CCVII 58-59: «L'un vive, ecco, d'odor, là sul gran fiume; | io qui di foco...»; cfr. Plinio, *Nat. hist.* VII 2: «Ad extremos fines Indiae ab oriente circa fontem Gangis Astomorum gentem sine ore ... halitu tantum viventem et odore, quem naribus trahant. Nullum illis cibum nullumque potum, radicum tantum florumque varios odores et silvestrium malorum...» (Vellutello); cosí anche nel *Mare amoroso*, 222-25: «e sí vorrïa di quel pome avere | che dona vita pur col suo olore | a una gente via di là da mare, | che non mangian né beono altra vivanda». *fama*: voce, tradizione, credenza; cfr. CLXXXV 12. *fede acquista*: acquista credito, tanto da essere riferita dagli *auctores* come Plinio, Solino, Gellio, cfr. XXIII 14.

12. *alcun d'acqua*: sottinteso *s(e)* del v. 10; infatti nelle minute: *S'alcun d'acqua...*, sempre in assenza del verbo *vive*. Le creature che vivono del puro elemento acqua sono i pesci, secondo un *topos* lirico trobadorico e italiano; cfr. Arnaut de Maruelh, «Si cum li peis an en l'aiga lor vida, | l'ai eu en joi...», da cui Chiaro Davanzati, canzone *Di lontana riviera*, 40-42: «Si come il pesce prende | in agua la sua vita | né mai non viveria in altro loco, | cosí l'amor m'ac[c]ende...»; Peire Vidal, *Baros, de mon dan*, 55: «plus que no pot ses aigua viure·l peis», ecc.; altri esempi nel «Bestiario» delle *Rime* di Chiaro a cura di Menichetti, p. LVII; anche Dante, *De vulgari* I VI 3: «Nos autem, cui mundus est patria velut piscibus equor», da Ovidio, *Fasti* I 493. *di foco*: come la salamandra, che vive del puro elemento fuoco, secondo i Bestiari e le enciclopedie medievali; basterà ricordare ancora Chiaro Davanzati, sonetto «La salamandra vive ne lo foco, | ed ogni altro animale ne perisce; | ed a·llei sola par sollazzo e gioco, | e solamente dentro si nodrisce»; cfr. «Bestiario» dell'edizione Menichetti, pp. LVIII-LIX, dove è citato il trovatore Peire de Cols: «la salamandr' en foc et en ardura | e·n trai son noirimen»; cosí nella canzone CCVII 58-60: «L'un vive, ecco, d'odor, ... | io qui di foco et lume | queto [cfr. *acquetan*, v. 13] i frali et famelici miei spirti». Vellutello rinvia a Plinio, *Nat. hist.* XI 42, quando parla dei Pyralles o Pirausti, mitici animaletti alati che in Cipro popolavano le fonderie di rame; Castelvetro a sant'Agostino, *De civitate Dei* XXI 2, dove, tra le cose che non si spiegano razionalmente, si parla di animali che vivono in mezzo al fuoco senza soffrire: «Mirabile est enim dolere in ignibus et tamen vivere, sed mirabilius vivere in ignibus nec dolere». *'l gusto e 'l tatto*: due dei cinque sensi, che sono qui nominati tutti eccetto l'udito (come CXC anche questo è un sonetto pieno di silenzio), olfatto (*odore*, v. 11) e *vista* (v. 14). Complemento oggetto prolettico bimembre, a risposta di *acqua* e di *foco*; s'intenda: e se cose prive d'ogni dolcezza, com'è l'*acqua* quanto al *gusto* e il *foco* quanto al tatto, e altro possibile, appagano i sensi, io perché... (frase ipotetica implicita che si somma a quella iniziale del verso, col *se* del v. 10).

13. *acquetan*: lo stesso verbo per la situazione parallela della canzone *Ben mi credea*, CCVII 60. *dolzor*: antitetico alla *dolcezza* di CXCIII 8, con antico gallicismo dei poeti Siciliani e dei Siculo-toscani, un significativo *unicum* nei *Frag-*

menta; cfr. Notaio, *Troppo son dimorato*, 34; Bonagiunta, *Per fino amore*, 3; *Purg.* XXX 42, ecc.

14. *i' perché ... vista*: perché io non potrei vivere del «voi veder» (v. 3), della sola vostra vista che dà nutrimento? Il verbo sottinteso è *vivere* (v. 10), con zeugma complicato sintatticamente. *alma*: alimentatrice, in sottile richiamo interno al messaggio iniziale di «Almo Sol...», cfr. nota a CLXXXVIII 1, CCXX 12, CCLI 3, CCCXXIX 10. *vista*: lemma che pone il ritorno circolare al *veder* iniziale; certa implicazione con la mirabile *vista* della cerva nel sonetto che precede (CXC 5) e col *veder* del sonetto che segue (CXCII 1). Tutto il tema delle terzine è in sintonia col soave nutrimento del vicino sonetto CXCIII 1-4: «Pasco la mente d'un sí nobil cibo...», gestito nella pagina contigua degli scartafacci (c. *2r*).

CXCII

Stiamo, Amor, a veder la gloria nostra,
cose sopra natura altere et nove:
vedi ben quanta in lei dolcezza piove,
4 vedi lume che 'l cielo in terra mostra,

vedi quant'arte dora e 'mperla e 'nostra
l'abito electo, et mai non visto altrove,
che dolcemente i piedi et gli occhi move
8 per questa di bei colli ombrosa chiostra.

L'erbetta verde e i fior' di color' mille
sparsi sotto quel'elce antiqua et negra
11 pregan pur che 'l bel pe' li prema o tocchi;

e 'l ciel di vaghe et lucide faville
s'accende intorno, e 'n vista si rallegra
14 d'esser fatto seren da sí belli occhi.

Colloquio col personaggio Amore, assimilato a se stesso e a quel doppio intercambiabile che è Apollo-Sole, l'*Almo Sol* prima chiamato, vincolato a questa sosta dal precedente invito «Stiamo a mirarla» (CLXXXVIII 5) e condotto anche lui a *veder* (tema di CXCI) la bellezza di madonna: «Stiamo, Amor, a veder la gloria nostra...» Il poeta lentamente dice ad Amore, come a se stesso, parcellizzando i passaggi: «vedi ... vedi ... vedi...»; ma quello che è mostrato non sono tratti fisici, bensí emozioni (*cose ... altere et nove*, *dolcezza*, *lume*), sensazioni di colori sparsi addosso a una figura indefinita e preziosa («dora e 'mperla e 'nostra | l'abito electo») e un puro movimento in uno spazio invece definito, circoscritto, chiuso: «i piedi et gli occhi move | per questa di bei colli ombrosa chiostra». Su questa *chiostra* incantata d'ombra conosciuta e vicina («*questa* ... ombrosa chiostra», implicata con «questo ombroso bosco» di CXCIV 2), e sulla mobilità di *piedi* e di *occhi*, l'unica qualità terrestre della donna che guardando e camminando sull'erba delimita il paesaggio dell'anima (lo stesso «bel soggiorno» e «beato loco» di *Almo Sol*), s'innestano le mirabili terzine, che proiettano in terra il «miracolo» (CLX 9; Dante, *Tanto gentile*, 9), a cominciare dai fiori «di color' mille», varianti in natura dell'oro, delle perle, dell'ostro prodigati dalla maestria divina (*arte*, v. 5), e dall'elce «antiqua et negra» che rimette in circuito l'elemento tempo. Cosí i piedi dolcemente mossi sull'erba diventano progressivamente incarnandosi il *bel pe'* che fa rinverdire e rifiorire la terra, con tutta la nostalgia del 'premere' e del 'toccare' (prima terzina), e gli occhi girati intorno a disegnare lo spazio diventano ugualmente *sí belli occhi* che accendono il cielo di

vibrazioni (seconda terzina) nella commistione profonda di natura e persona che è il grande segno moderno dell'autore dei *Fragmenta*, che tocca il vertice delle possibilità nella grande canzone degli oggetti sostitutivi *In quella parte* (cfr. introduzione a CXXVII, CLXII, ecc.). Le terzine dunque, tutte petrarchesche contro i ricordi stilnovistici-danteschi delle quartine (il verbo *piove* traslato, il verbo *mostra* come sintomo di evidenza, rincarato dall'evidenza ancora piú oggettiva di *'n vista* del v. 13 e di *visibilmente* del seguente sonetto complementare CXCIII 13), rovesciano il miracolo sceso da cielo in terra (v. 4), e dalla terra rinviandolo al cielo ribaltano la situazione di partenza. L'occhio del lettore, insieme a quello del doppio che guarda («Amor et io sí pien' di meraviglia | ... | miriam costei...», con la stessa emozione in CLX), scende da ciò che è di lassú «sopra natura» alla naturale *erbetta* (anch'essa vicina nella soluzione ipocoristica), all'*elce* ... *negra* e al *ciel* ... *seren(o)*, tutte cose di quaggiú che vivono nella partecipazione.

Tanta fusione di sostanze dinamiche, giustamente ammirata dal Muratori, nasce in realtà dalla gestione simultanea di questo col sonetto che precede negli scartafacci e nel Libro *Sí come eterna vita*, al quale è stata sottratta la sirma primitiva, cancellata e riscritta per il nuovo montaggio, con molte varianti, nella stessa facciata 1*v* delle minute (cfr. introduzione a CXCI).

Sonetto su cinque rime secondo lo schema ABBA ABBA, CDE CDE, come tutto il gruppo che precede, a partire da CLXXXVIII.

BIBLIOGRAFIA: Noferi, *Frammenti*, pp. 143-53.

1. *Stiamo* ... *a veder*: esordio che discende da *Stiamo a mirarla* del sonetto *Almo Sol*, trascritto nella stessa facciata degli scartafacci (c. 1*v*) in due redazioni consecutive, delle quali la prima dà in corrispondenza *Stiamo a vederla* (cfr. nota a CLXXXVIII 5); qui il passaggio inverso da *Stiamo* ... *a mirar* delle minute al *veder* della vulgata, implicato col sonetto che immediatamente precede «Sí come eterna vita è *veder* Dio...» (cfr. nota a CXCI 1), che si conclude con la voce *vista* (v. 14), qui ripresa anche dall'anaforico *vedi* ... *vedi* ... *vedi* e da *mai non visto*, v. 6. Similmente in XXXIV 12-13: «sí vedrem poi per meraviglia inseme | seder la donna nostra sopra l'erba...». *la gloria nostra*: di Amore e dell'amante, quasi in controcanto alla *gloria Domini* del sonetto che precede (CXCI 1, cfr. CCLVII 12); cosí Paolo, *1 Thess* II 20: «Vos enim estis gloria nostra et gaudium» (De Robertis, *Memoriale*, p. 73), e con lui Agostino, *Conf.* X XXXVI 59: «Gloria nostra tu esto»; anche Proserpina che muove passi tremanti sull'erba è *gloria* di Cerere, «gloria matris» nel *De raptu* di Claudiano, II 36; cfr. CCLX 12-13, CCLXVIII 23. Clausola similare e solenne in LXVIII 8: «di tornar *a veder la donna nostra*».

2. *cose*: apposizione di *gloria*, plurale in quanto anticipo delle meraviglie enumerate nel testo; cfr. CLX 1-3: «Amor et io ... | come chi mai *cosa* incredibil *vide*, | *miriam* costei...». *sopra natura* ... *nove*: alte al di là delle possibilità di natura, *super usum naturae*, e mai viste prima; «cose altere et nove» in clausola anche nella sestina CCXIV 2, qui con la variante spaziale della seconda quartina, «mai non visto altrove», v. 6. Probabile ricordo della canzone di Cino da Pistoia *Degno son io*, 14: «a voi, ch'*oltra natura* siete *altera*», ma incrociato con Dante, *De gli occhi de la mia donna*, 3-4: «si veggion cose ch'uom non pò ritrare | *per loro altezza* e per lor esser *nove*»; in parallelo il sonetto *Le stelle, il cielo*, «L'opra è sí *altera*, sí leggiadra et nova», dove *altera* bisticcia internamente con *altrove*, come qui sempre segretamente con l'*altrove* del v. 6 (cfr. nota a CLIV 5).

3. *vedi* ... *piove*: un'eco di *Par.* XXXII 88-89, «Io *vidi* sopra lei *tanta* alle-

grezza | *piover*» (Castelvetro), con *piove* tipicamente stilnovistico, Cavalcanti (*Era in penser*, 3-4: «E' piove | gioco d'amore in noi») piú Dante (*I' mi son pargoletta*, 11-12: «Ciascuna stella ne li occhi mi piove | del lume suo e de la sua vertute»; *Io son venuto*, 67-68), come in CLIV 7-8: «tanta negli occhi bei for di misura | par ch'Amore et *dolcezza* et gratia *piova*».

4. *lume*: la luce come di stella (cfr. XXIX 46); forse un'implicazione con la *luce* della prima stesura del sonetto *Almo Sol*, trascritto sulla stessa facciata delle minute, per cui nota a CLXXXVIII 1. *'l cielo in terra mostra*: altro rintocco del «miracolo» stilnovistico, come in Dante, *Tanto gentile*, 7-8: «cosa venuta | da cielo in terra a miracol mostrare» (*Vita Nuova* XXVI); CLIX 4. Il motivo è dantesco; si veda ancora la ballata *I' mi son pargoletta*, 4-5: «I' fui del cielo, e tornerovvi ancora | per dar de la mia *luce* altrui diletto...»; *Donne ch'avete*, 19-20 (*Vita Nuova* XIX).

5. *vedi quant(a)*: a ripresa della lenta dolcezza di «vedi ben quanta» (v. 3) e a rincaro dell'anafora centrale delle quartine (vv. 3-4). *dora ... 'nostra*: orna d'oro, di perle e di porpora, «non d'altro ornata che di perle o d'ostro» (nota a CCCXLVII 4). L'*arte* (nel significato originario preromantico di tecnica, cfr. CLIV 1-4, CXCIII 14) collabora con la *natura* nel creare il prezioso miracolo; cfr. CXCIII 13-14, con la conclusione del tema. Allo stesso modo «Amor dora et affina» (nota a CLI 8), come in Dante, *Cosí nel mio parlar*, 64: «Amor ... increspa e dora». Il verbo *(i)nostra* dà per risultato una rima equivoca con *nostra*.

6. *l'abito electo*: l'*habitus oris* sommato alla raffinata persona (non certo la veste, come vuole Carducci, cui fortemente contraddice il pronome soggetto *che* del v. 7, con l'azione che segue); cfr. XXIII 75, CXLIII 7, e in particolare CC 7, CCXV 10, CCCXLVI 6. *mai ... altrove*: in altro colloquio con Amore, con simile gioco sul verbo *vedere*: «quelle | ch'i' *vidi*, eran bellezze al mondo sole, | *mai non vedute* piú sotto le stelle» (CLVIII 9-11).

7. *che*: il quale *abito*, la quale persona (*enjambement* dei vv. 6-7); cosí Vellutello e Gesualdo, ma gli esegeti piú recenti a partire dal Tassoni dànno a *che* il significato di «come» o «quanto» (Leopardi), presupponendo una frase esclamativa; ma ambiguamente, petrarchescamente, è l'*abito electo*, percepito nell'emblematico cromatismo di oro, perle e porpora che fa la persona stessa (XLVI, CLXXXI, CLXXXV, CCXX, ecc.), che *move* i passi e lo sguardo nel giardino incantato; lo stesso *abito* non meno dolcemente in movimento: «abito sí adorno | dal mondo errante a quest'alto soggiorno | non salí mai...» (CCCXLVI 6-8). *dolcemente ... move*: la stessa immagine con ricordo anche verbale nel sonetto che comincia «Come 'l candido pie' per l'erba fresca | i dolci passi honestamente move...» (CLXV), «mover i pie' fra l'erbe et le vïole» (nota a CCCLII 6). Tema squisitamente petrarchesco è quello della donna che con lo sguardo («gli occhi move») rasserena tutt'intorno, come qui nell'ultima terzina, v. 14; cfr. CIX 11, CXLIV 9-11, nota a CLIX 11.

8. *per questa ... chiostra*: attraverso questa cerchia di colli, per questa valle chiusa e ombrosa; la *chiostra* (dentro un'anastrofe di sospensione e d'incanto) è l'*hortus conclusus* della situazione, i *bei colli* sono quelli del paesaggio indelebile di Valchiusa (cfr. VIII 1, CLXXXVIII 7 e 9, CCLIX 7 con *bei colli* similmente *foschi*, CCCXX 1), e l'aggettivo *ombrosa*, con un'ombra che proviene dall'*elce antiqua et negra* dilazionata nella prima terzina, richiama l'*ombroso bosco* del vicino sonetto CXCIV 2, lo stesso luogo interiore della valle della Sorgue. Si può ricordare il bel prato d'erba «chiuso intorno d'altissimi colli» di Dante, e che quei colli «fanno piú nera ombra» nella sestina *Al poco giorno*, 30 e 37; anche *chiostra* è voce dantesca, *Inf.* XXIX 40, *Purg.* VII 21.

9. *L'erbetta verde*: in forma ipocoristica-affettiva, come i *fioretti* danteschi (*Io son venuto*, 47; *Al poco giorno*, 12; cfr. nota a IX 5-6); cosí nella sestina LXVI 5, e *herbette et fiori* in CXIV 6 e CCXXXIX 31. Nella prima stesura di queste terzine, scritte all'origine per il sonetto che precede *Sí come eterna vita è veder Dio*, poi cancellate e sostituite (cfr. introduzione a CXCI), la lezione abbandonata è *L'erbette verdi*..., che nel passaggio dal plurale al singolare acquistano lo smalto senza tempo dell'*erba* di tutto il *Canzoniere*; cfr. CXXIX 41, CLXXVI 11, CXC 1-2, ecc. *di color' mille*: come in Ovidio, *Met.* X 261, «flores mille colorum» nella favola di Pigmalione.

10. *sparsi sotto quel'elce*: nella prima redazione della sirma, scritta per il sonetto CXCI, la lezione *Sparsi a l'ombra d'un elce*, dove l'*ombra* sparisce perché già anticipata dall'aggettivo *ombrosa* delle preesistenti quartine (v. 8), mentre l'*elce* (il leccio) nera di colore e di tempo è avvicinata mediante il deittico *quel(la)*; cfr. introduzione a CLXXXV. *elce antiqua et negra*: tratto d'evasione bucolica con il vecchio leccio nero e carico d'ombra; a ricordo di Virgilio, *Ecl.* VI 54, «ilice sub nigra pallentis ruminat herbas» (Castelvetro) incrociato con Orazio, *Epod.* II 23: «Libet iacere modo sub antiqua ilice», e con Ovidio, *Met.* IX 665: «nigraque sub ilice» (Vellutello); *Aen.* IX 381. Per *negra* cfr. CCLXVIII 82.

11. *pur*: sempre, continuamente. *'l bel pe'*: elemento fisso d'una situazione archetipica, come nell'attacco del sonetto CLXII: «Lieti *fiori* et felici, et ben nate *herbe* | che madonna pensando *premer* sòle; | piaggia ch'ascolti sue dolci parole | et del *bel piede* alcun vestigio serbe», e in CLX 9-11: «Qual miracolo è quel, quando tra l'erba | quasi un fior siede, over quand'ella *preme* | col suo candido seno un verde cespo!»; CLXV 1-4, CXXVI 7-9.

12. *e 'l ciel... faville*: come la terra palpita e rivive sotto il passo del bel piede (prima terzina, cfr. CLXV 1-4), cosí il cielo diametralmente s'accende di luci, di stelle, in altra forma di vita; ma ambiguamente queste *faville* sono una proiezione dei *belli occhi* (v. 14), stante il significato metaforico di *faville* come occhi in tutto il *Canzoniere*, confermato dalla lezione *angeliche faville* della prima e della seconda stesura degli scartafacci (la lezione *et lucide* è scritta su rasura nella vulgata, Vaticano lat. 3195), con l'aggettivo *angelico* che è sempre intensamente psicofisico e incarnato con la persona tutta, occhi, voce, bocca, parole, portamento (cfr. nota a CXXVI 9); *Vaghe faville, angeliche* sono infatti gli occhi della seconda *cantilena oculorum* (nota a LXXII 37-38) e nella canzone CCVII 30-31: «L'anima, poi ch'altrove non à posa, | corre pur a l'angeliche faville». Per l'equilibrio del sistema, dove *angelico* tende a essere un iperpetrarchismo, cfr. Contini, *Varianti*, p. 17; anche nota a CLIX 11. È un effetto di luce, di splendore, che muove dalla terra al cielo, e che potentemente rovescia il miracolo del v. 4, col movimento opposto dal cielo alla terra, «vedi lume che 'l cielo in terra mostra», e con iterazione intenzionale di *ciel-cielo*. Simile effetto di vibrazione luminosa in CLIV 9-10: «L'aere percosso da' lor dolci rai [i raggi degli *occhi bei*] | s'infiamma d'onestate...», forse su immagine cavalcantiana: «Chi è questa che vèn ... | che fa tremar di chiaritate l'âre...?»; cfr. CLXXXV 5-6, «alluma | l'aere d'intorno», con simile *enjambement* di meraviglia. *vaghe*: mobili, come è appunto sempre lo sguardo della donna del Libro. *lucide*: scintillanti.

13. *intorno*: lo spazio che l'occhio può abbracciare, tipico del *Canzoniere*; cfr. nota a CLXXXV 6. *'n vista*: visibilmente, com'è palese. *si rallegra*: come si rallegra il cielo nel *planctus* per la morte di Cino, cfr. nota a XCII 14, CCCX 5-6, CCCXXVI 10.

14. *d'esser fatto seren ... occhi*: l'effetto rasserenante dello sguardo di madonna, come in CVIII 3-4, «quelle luci sante | che fanno intorno a sé l'aere se-

reno», nel sonetto *Amor et io*: «Dal bel *seren* de le tranquille ciglia | sfavillan sí le mie due stelle fide» (cfr. nota a CLX 5), e nell'attacco «Mirando 'l sol de' begli occhi sereno...» (note a CLXXIII 1 e CXCIV 1). Tema ripreso dal Poliziano, *Stanze* I 55: «Poi con occhi piú lieti e piú ridenti, | tal che 'l ciel tutto asserenò d'intorno, | mosse sovra l'erbetta e' passi lenti | ... | ma l'erba verde sotto i dolci passi | bianca gialla, vermiglia e azurra fassi».

CXCIII

Pasco la mente d'un sí nobil cibo,
ch'ambrosia et nectar non invidio a Giove,
ché, sol mirando, oblio ne l'alma piove
4 d'ogni altro dolce, et Lethe al fondo bibo.

Talor ch'odo dir cose, e 'n cor describo,
per che da sospirar sempre ritrove,
rapto per man d'Amor, né so ben dove,
8 doppia dolcezza in un volto delibo:

ché quella voce infin al ciel gradita
suona in parole sí leggiadre et care,
11 che pensar nol poria chi non l'à udita.

Allor inseme, in men d'un palmo, appare
visibilmente quanto in questa vita
14 arte, ingegno et Natura e 'l Ciel pò fare.

Questo sonetto, conclusivo della microsequenza che fa capo a CXCI, poggia su due tensioni desideranti tipiche del Libro: il *vedere*, parola-tema dei due sonetti precedenti *Sí come eterna vita è veder Dio* (CXCI), *Stiamo, Amor, a veder la gloria nostra* (CXCII), e l'*udire* (*odo*, *udita*, vv. 5 e 11); verbo che qui raddoppia il tema raddoppiando la dolcezza della visione, ora animata di suoni, voci e parole, persistenti come i tratti di quel volto, guardato in precedenza fuori del testo. Il testo infatti non dice cosa il Soggetto questa volta vede, saziandosi di quell'alimento dell'anima e dei «famelici» suoi «spirti» che è la vista, in forte raccordo col motivo delle terzine di CXCI, ripreso dalla metafora conviviale, fisica quasi corporea, dei lemmi *Pasco*, *cibo*, *bibo*, *delibo*, che dànno il quadro d'una situazione dantesca lanciata fin dall'esordio nella sfera celeste dell'*ambrosia* e del *nectar* (v. 2); la tensione del *veder* è qui affidata invece a un solo gerundio assoluto senza oggetto, *mirando* (v. 3), che tacitamente contiene le mirabili visioni piene di silenzio di CXCI e CXCII (prova non esigua di continuità genetica), deputato ad annunciare il puro risultato: «sol mirando, oblio ne l'alma piove | d'ogni altro dolce...» (prima quartina), dove l'oblio delle altre cose e di sé è correlato alla *dulcedo* della contemplazione. All'estasi visiva, descritta in termini di sottrazione di coscienza (*oblio*, *Lethe*), subentra quindi, per addizione di beatitudine, un'estasi uditiva («Talor ch'odo dir cose...», «ché quella voce infin al ciel gradita | suona in parole sí leggiadre et care...») similmente enunciata come *raptus* («rapto per man d'Amor»), che solleva l'amante *in paradisum* come san Paolo, dove si sentono *arcana verba* che non si possono ridire nel segno mistico-

negativo dell'ineffabile («né so ben dove», «che pensar nol poria...», vv. 7 e 11), ma che la memoria vitale registra nella loro quasi spirante attualità, «mentre spirto 'l move», come enuncia l'importante variante primitiva del v. 6, anticipatrice del tema dell'Aura: «'n cor describo, | per che da sospirar sempre ritrove». L'ultima terzina dà l'oggetto del vedere e dell'udire come avvento reale (*appare* | *visibilmente*), allorquando la «doppia dolcezza» delle due pulsioni verso l'Assente converge verso un unico stato di grazia (*Allor inseme*), ma a prezzo d'una forte riduzione percettiva, che si esprime in una delle sublimi concentrazioni spazio-temporali del *Canzoniere*: «Allor inseme, in men d'un palmo, appare | visibilmente...», dove nella stretta misura d'un palmo d'una mano è raggiunta la realtà d'una «bella bocca angelica» piena di dolci parole (CC 10-11), senza che, al solito, la donna del Libro sia mai vista per intero.

Nel Codice degli scartafacci, Vaticano lat. 3196, questo è il primo sonetto della facciata 2*r*, nello stesso importante bifolio 1-2 che in ultima posizione di 1*v* contiene i due sonetti del gruppo CXCI e CXCII (cfr. introduzione a CXCII); tutti e tre portano l'indicazione marginale *transcriptum per me*, cioè 'copiato da me' in questa parte autografa della vulgata dove con grande professionalità l'*auctor* si fa *scriptor* di se medesimo dopo l'ultimo sonetto della Prima Parte trascritto da Giovanni Malpaghini, *Una candida cerva* CXC.

Sonetto su quattro rime secondo lo schema ABBA ABBA, CDC DCD.

1. *Pasco ... nobil cibo*: tema della vista come alimento dell'anima, comune a CXCI 10-14, qui raddoppiato dal senso dell'udito, la «doppia dolcezza» del testo spartita tra volto e voce (v. 8). *la mente*: l'anima, direbbe Dante, *Purg*. XXXI 128-29, «l'anima mia gustava di quel *cibo* | *che*, saziando di sé, di sé asseta...»; il ricordo di questo passo emerge anche nella rima rilevata in *-ibo*, *bibo*, *describo*, *delibo*, in competizione con i danteschi *tribo* e *caribo* (tonalità 'aspra' comune al vicino sonetto CXCV). Significativo riscontro di tutta l'immagine nella prosa di *Conv*. III VIII 5 per la bella Sapienza: «guardando costei, la gente si contenta, tanto dolcemente *ciba* la sua bellezza li occhi de' riguardatori» (cfr. introduzione a CXCI); anche nel *convivium* agostiniano contenuto nel dialogo *De beata vita* si parla degli *alimenta propria* dell'anima e di come «animus pascitur» di conoscenza (II II 8); di cibi sacri e di nettare dello spirito anche in *Epyst*. I 6, 214. *nobil(e)*: scelto, perfettamente nutriente.

2. *ch(e)*: correlato a *sí*, v. 1. *ambrosia et nectar(e)*: il cibo e la bevanda degli dèi, «secondo le favole, che dicono fare immortale altrui, e però non sono conceduti agli uomini, come indegni di quelli» (Daniello), cui il poeta contrappone il pane e il vino (*nobil cibo*) di altro nutrimento spirituale (*Prov* IX 5). *non invidio a Giove*: situazione litotica di beatitudine divina, simile a quella di Catullo quando vede e ascolta (*spectat et audit*) Lesbia nel carme che comincia: «Ille mi par esse deo videtur, | ille, si fas est, superare divos, | qui sedens adversus identidem te | spectat et audit | dulce ridentem [cfr. CLIX 14], misero quod *omnis* | *eripit sensus mihi*...» (LI 1-6; Daniello, non piú ascoltato dai commentatori, salvo Scherillo).

3. *sol mirando*: quando soltanto guardo, in quell'unico momento di contemplazione; gerundio che ha il soggetto della proposizione principale, mentre l'oggetto taciuto corrisponde a tutto quanto è mirato o veduto nelle quartine del sonetto che precede; anche l'avverbio *sol* rinvia al tema della vista come unico «cibo» nelle terzine di CXCI. *oblio ... piove*: oblio che scende nell'anima, dimenticanza di tutto caratteristica degli stati contemplativi, su base paolina (*Phil* III 13); cosí anche la *lauzeta* di Bernart de Ventadorn, che «*s'oblid'* e·s laissa cha-

zer | per la *doussor* c'al cor li vai» (*Can vei la lauzeta*, 3-4; cfr. Lazzerini, *Allodetta*, pp. 170-71); qui la dimenticanza delle cose esteriori e anche di quelle interiori è rallentata e sospesa mediante iperbato e *enjambement*, *oblio* ... | *d'ogni altro dolce*. Il verbo traslato *piove*, stilnovistico, rinvia strettamente al sonetto che precede: «vedi ben quanta in lei dolcezza piove» (cfr. nota a CXCII 3), quasi in un rapporto di causa-effetto veicolato dallo stesso verbo e dalla stessa ineffabile *dulcedo*.

4. *dolce*: neutro sostantivato, guittoniano e dantesco, caro a Petrarca, «e s'alcun dolce mai | ebbe 'l cor tristo» (CCLXXII 9, cfr. nota a CLXXXII 10), la stessa «dolcezza» di CXCII 3, che annulla ogni altra dolcezza, ripresa al v. 8. Il sintagma *ogni altro dolce*, come *piove* e il verso *che pensar nol poria chi non l'à udita*, sa di «rime petrose» (Contini); cosí Dante, *Io son venuto*, 65: «la morte de' passare ogni altro dolce». *Lethe*: il fiume dell'oblio (cfr. CCCXXXVI 2, nota a XLVI 12-13), che anche Dante inghiotte in un'immersione completa (*Purg*. XXXI 94-102). *al fondo*: «fino all'ultima goccia» (Chiòrboli). *bibo*: bevo, con latinismo espressivo, un *unicum* del Petrarca volgare. L'acqua del Lethe dunque come nettare e liquore (*piove*) dolcissimo per l'anima sitibonda, del quale si può vivere «s'alcun vive | sol d'odore, ... | alcun d'acqua...», CXCI 10-12.

5. *Talor ch(e)*: talora quando, se qualche volta. Avverbio di transizione tra il *mirare* e l'*odire*, convergenti nell'ultima terzina, quando i due sensi agiscono simultaneamente: «Allor inseme...». *dir cose*: parlare, come nell'*incipit* «Quand'io v'odo parlar sí dolcemente...» (cfr. introduzione a CXLIII, CCL 7); ma queste *cose*, causa di emozioni uditive, rinviano strettamente alle *cose* da *veder* del sonetto che precede, CXCII 2. Si pensi alla seconda canzone del *Convivio*: «Amor che ne la mente mi ragiona | ... | *move cose* di lei meco sovente, | che lo 'ntelletto sovr'esse disvia. | Lo suo parlar sí dolcemente sona, | che l'anima ch'ascolta e che lo sente | dice...» (*Conv*. III). *e 'n cor describo*: e trascrivo quelle cose, quelle parole, nel cuore, dalla viva voce alla scrittura dell'anima; *describo* è il forte latinismo anche semantico, che rimane nella formula tecnica del *codex descriptus* (copiato da). Forse un modello tonale nel verbo *prescriba*, in rima con *ciba* e *preliba* della metafora conviviale adottata da Beatrice in *Par*. XXIV 6.

6. *per che* ... *ritrove*: affinché io ritrovi sempre nella scrittura del cuore motivi da sospirare. La leggibilità del libro della memoria, archivio di nuovi sospiri, è il tema finale del sonetto CLV 10-14: «et que' detti soavi | mi scrisse [Amore] entro un diamante in mezzo 'l core; | ove ... | ancor torna sovente a trarne fore | lagrime rare et sospir' lunghi et gravi». Molto interessante la variante cancellata della prima stesura degli scartafacci, sempre introdotta da un *per* finale di collegamento col v. 5, e ancor piú implicata con la metafora della scrittura e della lettura: *per leggerv'entro mentre spirto 'l move*; dove l'avverbio di luogo enclitico *-v(i)* rafforzato da *entro* sta per *'n cor*, e il pronome neutro *l(o)* riassume le *cose*, e cioè: trascrivo quelle cose, quelle parole nel libro del cuore per leggerle lí nel momento stesso (*mentre*) che il respiro (*spirto*) le *move*, le conduce fuori (giova a questo punto il rinvio ad Amore che *move cose* nella canzone dantesca *Amor che ne la mente*, v. 3, citata alla nota 5). Questa lezione rifiutata è forse un anticipo del tema dell'*aura-spirto*, vento-spirito-respiro, caratteristico dei sonetti dell'Aura; si veda il primo in particolare, buttato giú in prima stesura su queste stesse carte delle minute (Vat. lat. 3196, c. 2*r*): «L'*aura* gentil, che rasserena i poggi | destando i fior' per questo ombroso bosco, | al soave suo *spirto* riconosco...» (CXCIV); similmente, in un sonetto che da lontano anticipa il motivo: «L'*aura* soave che dal chiaro viso | *move* col suon de le parole accorte | per far dolce sereno ovunque spira, | quasi un *spirto* gentil di paradiso...» (terzine di

CIX). Si noterà infine che lo *spirto*-respiro, che muove parole e ricordi simultanei nell'importante lezione rifiutata, diventa il *sospirar* dell'amante nella lezione d'arrivo in un intreccio di funzioni.

7. *rapto*: rapito, *raptus*, come san Paolo, *2 Cor* XII 2-4: «raptum huiusmodi usque ad tertium caelum ... quoniam raptus est in paradisum, et *audivit arcana verba* quae non licet homini loqui» (Castelvetro). *per man d'Amor*: dalle mani stesse di Amore. Per le possessive *mani* di Amore, alle quali il singolare *man(o)* non toglie fisicità, si vedano i luoghi paralleli LXIX 9 e XCIII 7. Ma nelle minute si arriva a questa soluzione attraverso la variante *rapto d'un'altra man*, piú enigmatica, come tutte le volte che compare la voce *altro*, aggettivo o pronome, «con errore al nostro gusto postsimbolistico, forse con intenzione di chiarezza» (Contini, *Varianti*, p. 7). *né so ... dove*: forse ancora un riflesso del *nescio* estatico della lettera di Paolo ai Corinzi, «sive in corpore sive extra corpus nescio...».

8. *doppia dolcezza*: il *mirare* sopraggiunto dall'*odire*, sensi paradisiaci; cfr. *Par.* XXVII 5-6: «per che mia ebbrezza | intrava per l'udire e per lo viso» (Zingarelli). *in un volto*: in un solo volto, dove *un* si oppone a *doppia*. *delibo*: assaporo intensamente, corrispondente al messaggio di *al fondo bibo* (v. 4) nella ripresa di *dolce* mediante *dolcezza*; cfr. CXCII 3.

9-10. *quella voce ... | suona*: con i *loci similes* «et le parole | sonavan altro, che pur voce humana» (XC 10-11), «l'angeliche parole | sonano in parte ove è chi meglio intende» (CCLXXV 5-6), in sintonia con Dante, *Amor che ne la mente*, 5-8: «Lo suo parlar sí dolcemente sona, | che l'anima ch'ascolta e che lo sente | dice: "Oh me lassa! ch'io non son possente | di dir quel ch'odo de la donna mia!"», per cui nella prosa, *Conv.* III III 14-15: «"ascoltare", quanto alle parole, e "sentire", quanto a la dolcezza del suono»; cfr. CCCLXI 11-12. *infin al ciel*: come nella situazione del sonetto CCCXXXIV 9. *leggiadre et care*: belle e preziose, amabili e rare, come nel primo sonetto del guanto, «Candido *leggiadretto et caro* guanto» (CXCIX 9, cfr. CLXXXIV 10).

11. *che pensar nol poria*: variazione sul tema stilnovistico dell'*ineffabilitade* causata da soverchiante *dulcedo*; Dante, *Tanto gentile*, 10-11: «che dà per li occhi una dolcezza al core, | che 'ntender no la può chi no la prova» (*Vita Nuova* XXVI); Cavalcanti, *Donna me prega*, 53: «imaginar nol pote om che nol prova». *udita*: *adnominatio* con *odo* (v. 5), verbo tematico della seconda quartina e della prima terzina, mentre il tema della vista è dei due piedi estremi del sonetto, *mirando*, *visibilmente* (vv. 3 e 13).

12. *Allor*: quando il volto e la voce sono percepiti *inseme* con *doppia dolcezza*, v. 8. *in men d'un palmo*: nel «poco spatio» quant'è quello del palmo d'una mano, che può chiudere cose preziose (CXCIX 2, CCCXXIII 23), il *volto* della donna e forse lo stesso sonetto del poeta. *appare*: risulta evidente; il messaggio del verbo è rincarato mediante *visibilmente*, in legatura *enjambante*.

13. *visibilmente*: avverbio dell'evidenza sensibile, d'impronta forse ciniana, se si pensa alla canzone a Dante, consolatoria per la morte di Beatrice, *Avegna ched el m'aggia piú per tempo*, 9-10: «Lasso me, quando e come | *veder* vi potrò io visibilmente?»; Matteo Frescobaldi, *incipit* della ballata «Chi vuol veder visibilmente Amore, | guardi costei»; allo stesso modo nella seconda canzone degli occhi: «quasi visibilmente il cor traluce» (LXXII 6). *in questa vita*: in questa vita mortale, su questa terra.

14. *arte, ingegno ... pò fare*: dei quattro sostantivi del verso i primi due *arte* (tecnica, maestria, con richiamo a CXCII 5) e *ingegno* (applicazione creativa, creatività) si riferiscono ai secondi due, *Natura* e *Ciel*, i grandi artefici; si veda in stretto parallelo il sonetto di lode della mano: «man ov'ogni *arte* et tutti loro *stu-*

di | poser Natura e 'l Ciel per farsi honore», con la variante primitiva «ove *arte e 'ngegno* et tutti loro studi», cacciata per evitare la ripetizione, sia pure a qualche intervallo, nel macrocosmo dei *Fragmenta* (cfr. nota a CXCIX 3); ancora: «Le stelle, il cielo et gli elementi a prova | tutte lor *arti* et ogni estrema *cura* | poser nel vivo lume, in cui Natura | si specchia» (CLIV 1-4); «Chi vuol veder quantunque pò Natura | e 'l Ciel tra noi, venga a mirar costei...» (CCXLVIII 1-2). Ma la lezione *ingegno* nasce in seconda battuta, perché la variante primitiva delle minute dà: *Arte, Amor et Natura*, da dove *Amor* scompare nel momento che è ammesso al v. 7 («per man d'Amor»). In questa soluzione rifiutata gli artefici sono Amore, Natura e Cielo, con la loro *arte* distribuita per tre, a moltiplicazione dell'*arte* solamente celeste del sonetto che precede (CXCII 5); cfr. LXXIII 37-39: «poi che Dio et Natura et Amor volse | locar compitamente ogni virtute | in quei be' lumi...» (LXXIII 37-39); «Quanto 'l Ciel et io [Amore] possiamo ... | tutto fu in lei» (CCCLIV 9-11). Tema anche dantesco della canzone *Donne ch'avete*, 49: «ella è quanto de ben *pò far* natura», per la quale De Robertis cita Geoffroi de Vinsauf, *Poetria nova*, 393-94 «Nihil addere noverat ultra, | ipse [secondo un manoscritto: *Ipsa*!] fuit quicquid potuit Natura», e Guittone, *Lasso, pensando quanto*, 49-50: «natura ha 'n lei miso | quanto piú pò di bene» (*Vita Nuova* XIX, pp. 125-26); cfr. nota a CLIX 4; Goldin Folena, *Medioevo latino*, pp. 482-83, col richiamo alla *Cosmographia* di Bernardo Silvestre per la coppia Natura e Cielo in rapporto a *labor* e *studium*.

CXCIV

L'aura gentil, che rasserena i poggi
destando i fior' per questo ombroso bosco,
al soave suo spirto riconosco,
per cui conven che 'n pena e 'n fama poggi.

Per ritrovar ove 'l cor lasso appoggi,
fuggo dal mi' natio dolce aere tosco;
per far lume al penser torbido et fosco,
cerco 'l mio sole et spero vederlo oggi.

Nel qual provo dolcezze tante et tali
ch'Amor per forza a lui mi riconduce;
poi sí m'abbaglia che 'l fuggir m'è tardo.

I' chiedrei a scampar, non arme, anzi ali;
ma perir mi dà 'l ciel per questa luce,
ché da lunge mi struggo et da presso ardo.

L'aura gentil apre il cosiddetto 'ciclo dell'aura' (CXCVI, CXCVII, CXCVIII), contrassegnato dall'ambigua cifra iniziale *L'aura*..., dove il nome della donna del *Canzoniere* si dissolve in natura, talché *l'aura* di primavera, via via *gentil*, *serena*, *celeste*, *soave*, e *Laura* portano insieme fiori e memorie nella straordinaria modulazione di questi quattro sonetti omotematici, intonati sul motivo d'un ritorno tutto mentale a un *ove* (v. 5) e a un *quando* (CXCVI 3), a un luogo e a un tempo, che da un testo all'altro diventano sempre piú vicini, piú visibili e piú opprimenti, come s'incarica d'enunciare l'ultimo verso dell'ultimo sonetto della serie: «et di tanta dolcezza oppresso et stanco» (CXCVIII 14). Ma in questo sonetto iniziale, che comincia con una *intermittence du cœur* (Contini) e con le reliquie gioiose di altre primavere (*rasserena*, *i fior'*), il poeta, quasi equidistante tra due dolcezze in tensione, il punto di partenza (il «mi' natio dolce aere tosco») e il punto d'arrivo (i *poggi* e l'*ombroso bosco* distintivi di Valchiusa, eternizzati dalla loro natura di *mots-refrain*), riconosce da lontano l'*aura gentil* dalla soavità del suo soffio, secondo il motivo oltramontano del vento che dolcemente soffiando dal paese dell'amata ridesta la passione dell'amante. Ma il prezioso suggerimento trobadorico (Bernart de Ventadorn, Peire Vidal) si esaurisce presto, perché subito, sulle soglie dell'*ove* del ritorno (v. 5), quell'*aura gentil* di primavera è già petrarchescamente diventata il *flatus* e *soave* ... *spirto* della persona (v. 3), destinato a «far lume al penser torbido et fosco» (v. 7), cosí come l'aura-vento rischiara i *poggi* e l'*ombroso bosco*; con questa equivalenza l'ombra della natura e la nebbia dell'Io convergono nella ricerca del «sole», che sempre a doppio, come

astro e come occhi, *mio sole*, è al centro del testo (v. 8). Il sonetto, con rilevante innovazione, non dà il solo movimento del ritorno, tratteggiato con verbi di energia (*fuggo*, *cerco*, *spero*), ma anche il movimento contrario, sicché la grande *quête* spaziale del testo passa dalla Toscana (*aere tosco*) alla Provenza (*poggi*, *bosco*), luoghi che non occorre raggiungere per essere reali, e dalla Provenza ad un altro luogo piú lontano («I' chiedrei a scampar, non arme, anzi ali»), da un *da presso* a un altro *da lunge* di rinvio (v. 14). Una piccola *quête* senza spazio è invece il secondo sonetto della sequenza, ma primo scritto negli scartafacci, dove movimenti plurimi si agitano nel breve tratto, «in men d'un palmo» (CXCIII 12), d'un *volto* allo specchio di sé; il primo movimento è sul volto dell'amante, che la stessa *aura serena* (CXCVI), lo stesso colpo di vento primaverile ferisce («a ferir nel volto viemme»), riportandolo alla stagione dell'innamoramento, «quand'Amor diemme | le prime piaghe»: movimento di tempo, e quindi della memoria (*fammi risovenir*, *ripensando*); il secondo movimento, ricco di tensioni interne, si svolge sul volto della donna, parcellizzato ulteriormente in *viso*, cioè occhi (a norma stilnovistica e petrarchesca, come nel sonetto «La donna che 'l mio cor nel viso porta», CXI 1) e in *chiome*, le due parole-tema di tutta la sequenza: chiome anch'esse in movimento, *avolte* e *sciolte*, libere e annodate, «le quali ella spargea ... | et raccogliea», e occhi anch'essi in azione nel negarsi allo sguardo dell'Altro (*m'asconde*, *celato tiemme*), con variazioni percepibili nella prossimità, a ridosso dell'evento in atto, proustianamente 'ritrovato' (*fammi* ... *veder*, con mirabile sincronia sintattica rispetto a *risovenir*, retto dallo stesso *fammi*). A chiusura del gruppo stanno i due sonetti *L'aura celeste* (CXCVII) e *L'aura soave* (CXCVIII), dove la *quête* finisce e dove, in aura ormai metafisica (Contini), non si parla piú di ricordo: il poeta è cosí addosso all'oggetto occhi-chiome che percepisce solo la loro forza d'imprigionamento, o come paralisi (la *selce*, il *marmo* e il *ghiaccio* di CXCVII) o come equivalente oppressione, sia pure articolata in una gamma opposta di calore e di splendore (*ardere*, *folgorare* dell'ultimo anello della serie CXCVIII), nel comune contatto, anche termico, con l'evento. La sequenza si chiude con una crisi di memoria, «I' nol posso ridir, ché nol comprendo...» (CXCVIII 12), perché la troppa luce (cosí Dante in *Par*. V 134), come la troppa tenebra indicata all'inizio del discorso-percorso (*torbido et fosco*, v. 7), nasconde l'immagine e annulla il ricordo, in sintonia profonda con il grande tema finale del *Paradiso*: «Da quinci innanzi il mio veder fu maggio | che 'l parlar mostra, ch'a tal vista cede, | e cede la memoria a tanto oltraggio» (XXXIII 55-57).

Il testo di questo sonetto nasce laboriosamente sull'importante facciata 2*r* del cosiddetto Codice degli abbozzi, Vaticano lat. 3196: non una copia, come altrove, proveniente da schede precedenti, ma un commovente primo getto, che registra una stesura della prima quartina, sincronicamente cassata e sostituita di seguito mediante l'esecuzione degli otto versi della fronte e del primo verso della sirma, che qui resta momentaneamente sospesa per assorbire poi nella redazione definitiva le terzine primitive del sonetto *L'aura serena* (CXCVI). I cinque sonetti della facciata 2*r* sono i seguenti: *Pasco la mente* (CXCIII), *È questo 'l nido* (CCCXXI), *L'aura serena* (CXCVI), *L'aura gentil* (vv. 1-4 cassati, poi vv. 1-9 interrotti ad inizio delle terzine), *L'aura amorosa* (e poi *celeste* nella correzione dell'infrarigo, CXCVII); tutti sonetti, a parte la vistosa differenza di scrittura e d'impaginazione dei primi due, accomunati dall'indicazione *transcriptum per me* ad indicare che tutti quanti sono stati copiati *in ordine* dall'autore nella doppia tastiera della Prima e della Seconda Parte del Libro. Poiché le cc. 1 e 2 degli scartafacci sono state utilizzate tra il 5 dicembre 1366 (data apposta sul margine su-

periore di c. 1r: *1366. Sabato ante ce[nam] decembris 5*) e il 13 ottobre 1368 (data della postilla della canzone delle Visioni, c. 2*v*; cfr. introduzione a CCCXXIII), ne consegue: primo, che tutti i sonetti di questi due fogli sono stati copiati dall'autore (*per me*) nella vulgata (Vaticano lat. 3195) dopo la defezione dell'amatissimo e sorvegliatissimo scriba Giovanni Malpaghini, 31 aprile 1367, ad eccezione di *Almo Sol*, in doppia redazione sulla c. 1*v*, già trascritto da Giovanni nella Prima Parte (*transcriptum per Ioannem*, CLXXXVIII), con in piú la particolarità di essere questo sonetto *L'aura gentil* scritto su rasura di altro sonetto non identificabile (cfr. De Robertis, *Memoriale*, pp. 76-78); secondo, che questo sonetto per *l'aura-Laura* viva è stato immaginato circa vent'anni dopo la morte di madonna (Contini, *Varianti*, pp. 23-24 e 194), essendo riconoscibile la scrittura d'un primo getto e non d'una copia; terzo, stante la contiguità mentale del sonetto *È questo 'l nido* (CCCXXI), copiato nella medesima facciata 2*r* in seconda posizione, con *Sento l'aura* (CCCXX), cioè con un testo dell'Aura morta, è possibile che il sonetto 'in morte' CCCXX abbia prodotto per gemmazione intensamente retrospettiva ben tre sonetti dell'Aura viva geneticamente intrecciati, con il quarto (CXCVIII) scritto certo per ultimo (Segre) su una cedola perduta.

Sonetto su cinque rime secondo lo schema ABBA ABBA, CDE CDE, come CXCV.

BIBLIOGRAFIA: Contini, *Varianti*, pp. 21-25; Romanò, *I sonetti dell'aura*, pp. 71-78; Chiappelli, *Dall'intenzione all'invenzione*, pp. 161-69; Segre, *Sonetti dell'aura*, pp. 57-78; De Robertis, *Memoriale*, pp. 67-86; Agosti, *Gli occhi, le chiome*, pp. 13-39; Giusti, *Sonetti dell'aura*, pp. 439-58; Fenzi, *Ad Italiam*, pp. 111-18.

1. *L'aura*: è il vento primaverile (*gentil*), la brezza, il soffio, il «fiato» della natura (cfr. XLII 9-11) mescolato con quello della donna (*spirto*, cfr. CCXXXIX 27), che si nasconde fin dall'attacco assoluto nel grafema *Laura* con indici di referenza plurimi. Il tema trobadorico dell'*aura*, che avvicina il poeta lontano all'Assente (cfr. sulle soglie del *Canzoniere* l'introduzione al sonetto XV), è già innovato secondo le modalità dell'Io nel sonetto CIX, dove le terzine cominciano con lo stesso stilema (*L'aura* piú aggettivo sinonimo, identico a CXCVIII): «*L'aura soave* che dal chiaro viso | move col suon de le parole accorte | per far dolce *sereno* ovunque spira, | quasi un *spirto gentil* di paradiso | sempre in quell'*aere* par che mi conforte...» Grande variazione 'in morte' nel *planctus* CCLXX 31-35 (forse piú antico di questo grande ciclo dell'Aura), con simile sovrapposizione di natura e persona: «Fammi sentir [*sento* è il verbo *riconosco* in una stesura intermedia] de quell'*aura gentile* | di for, sí come dentro anchor si sente; | la qual era possente, | cantando, d'acquetar li sdegni et l'ire, | di *serenar* la tempestosa mente...». *gentil*: aggettivo che contiene la qualità di quel vento leggero e i connotati della persona, come lo *spirto gentil* di CIX 12, che qui diventa *soave ... spirto* (v. 3), in una gamma omogenea estesa a tutta la serie nel suo punto demarcativo dell'esordio: *L'aura serena* (CXCVI), *L'aura celeste* (CXCVII), *L'aura soave* (CXCVIII). *rasserena*: verbo che mette in azione la visibilità del 'paesaggio'; sul piano della natura *rasserena* corrisponde a *reschiara* dell'Io, cosí come è dato nella prima stesura del v. 2 nella prima quartina cassata delle minute: «et reschiara il meo cor torbido et fosco»; *rasserena* si oppone dunque sia al messaggio di *torbido et fosco* (variante rifiutata) sia ad *ombroso bosco* (lezione d'arrivo), tanto la sfera interiore e quella esteriore sono continuamente ribaltate nel testo *in fieri* e nel testo fatto. Questo verbo, che sgombra la vista dall'ombra dell'inverno (cfr. CCLXX 36), discende geneticamente dall'aggettivo *serena* del sonetto scritto per primo negli scartafacci, «L'aura serena che fra verdi fronde...», ora

secondo del ciclo dell'Aura, CXCVI. Si veda lo stesso *rasserenare*, come effetto degli atti della donna, almeno in CLVII 8 e CXCII 12-14. *poggi*: il *mot-refrain* della sestina CXLII, gli stessi poggi o colli di *Almo sol*, per cui cfr. nota a CLXXXVIII 7.

2. *destando i fior'*: sintomo di rinascita primaverile, come nel sonetto 'meteorologico' XLII 9-10, con un vento similmente *gentil*, «Del lito occidental si move un fiato, | che fa securo il navigar senza arte, | *et desta i fior'* tra l'erba in ciascun prato». *per questo ombroso bosco*: indicazione spaziale con deittico d'avvicinamento che risponde all'emozione del vicino sonetto CXCII 8 «*per questa* di bei colli *ombrosa* chiostra». Anche *bosco*, anzi *ombroso bosco*, è lemma da sestina, CCXIV 33. Le numerose varianti degli scartafacci per questo v. 2 documentano uno straordinario acquisto d'immagine tutto petrarchesco; nella prima stesura cancellata dei vv. 1-4 la lezione è: *et reschiara il meo cor torbido et fosco*, trasferita, quasi tradotta, al v. 7, «per far lume al penser torbido et fosco»; poi, nella seconda stesura dei vv. 1-9: a) *che move* [poi *desta*] *i fiori et fa romir il bosco*, b) *et fa romire il verde ombroso*, c) *che desta* [vel *destando*] *l'acque et l'erbe e i fior'* [vel *l'acque, l'erbe e ' fiori*] *e 'l bosco*, d) *Sento per questo verde ombroso bosco*, dove le varianti contrassegnate *b, c, d* sono date come alternative (*vel* di Petrarca). Degno di nota il verbo agnitivo *sento* dell'ultima variante scritta negli scartafacci, sostituito con *riconosco* slittato al v. 3, che ricompare nel sonetto ora distante che comincia: «*Sento l'aura* mia anticha, e i dolci colli | veggio apparire...», un sonetto dell'Aura collocato tra le rime 'in morte' (CCCXX) insieme a *È questo 'l nido*, trascritto in questa stessa carta 2*r* degli scartafacci, dopo *Pasco la mente* (CXCIII), come sopra accennato; cfr. introduzione a CCCXXI. È lo stesso verbo *sento*, *Qu'ieu sen*, di Peire Vidal nella famosa canzonetta dell'aria che viene dalla Provenza («Ab l'alen tir vas me l'aire | qu'ieu sen venir de Proensa»), caratteristico anche dell'esordio archetipico di Bernart de Ventadorn: «Can la frej' aura [*o la* douss'aura] venta | deves vostre päis, | vejaire m'es qu'*eu senta* | un ven de paradis [cfr. nota a CIX 12] | per amor de la genta | vas cui eu sui aclis». Notabile nei passaggi *a* e *b* anche il raro verbo *romire*, stormire (la voce del bosco), da mettere nello scarno elenco petrarchesco di voci marcate, cui si può annettere il solitario *retentir* di CCXIX 2; è un probabile germanismo dell'antico italiano (REW, 4214). Nella vulgata, Vaticano lat. 3195, la scrittura apparentemente ipermetra *destando i fiori p(er)*, c. 39*r*.

3. *al soave suo* ... *riconosco*: riconosco dal suo spirare leggero, dal suo alito rasserenante; *spirto* sta a *aura* come *soave* sta a *gentil*; similmente al contrario in CIX (terzine) *aura soave* sta a *spirto gentil*. Questo *spirto* (linguaggio della personalità) è vicino all'*alen* di Peire Vidal nell'immagine iniziale della canzonetta «Ab l'*alen* tir vas me l'*aire*», dove il poeta antico col respiro (*Ab l'alen*) tira verso di sé l'aria [linguaggio della natura] di Provenza, senza la quale il poeta moderno non può respirare («sí che 'l cor lasso altrove non respira», CIX 14). *riconosco*: verbo agnitivo, col parallelo «ai segni del *mio sol* l'aere conosco» di CLIII 14; si veda soprattutto il riconoscimento della patria, sospinto da simile vento soave, *serenus spiritus*, nell'epistola in versi *Ad Italiam*: «ferit ora serenus | spiritus et blandis assurgens motibus aer | excipit. *Agnosco* patriam...» (*Epyst*. III 24, 15-17, per cui cfr. nota a CXCVI 2). Nelle minute prima la lezione *del soave suo* (stesura cancellata dei vv. 1-4), poi *et quel soave*.

4. *per cui*: per la quale gentilezza, soavità, dolcezza che viene dal luogo dell'Assente. *conven*: è il solito verbo di necessità dell'antico italiano, cfr. nota a LXVI 3, ecc. *'n pena* ... *poggi*: in *pena* per la frustrazione della pulsione desiderante (espressa poi nel testo dalla tensione contraria di approssimazione e di

fuga), e in *fama* per le carte scritte sotto pressione di Amore, che rivendicherà il merito nella canzone CCCLX 86-90: «lui tenni, ond'or si dole, | in dolce vita, ch'ei miseria chiama: | salito in qualche fama | solo per me, che 'l suo intellecto alzai | ov'alzato per sé non fôra mai», dove il verbo *alzare* corrisponde a questo squisito *poggiare* provenzale (*poiar*), guittoniano (canzone *Tutto ch'eo poco vaglia*, 50: «in gioi poggiare e 'n tutta beninanza»), dantesco (sonetto a Cino *Degno fa voi*, 10: «quando scende e quando poia»), oltre che petrarchesco («onde si scende poetando et poggia», cfr. nota a X 8); quindi: è necessario che io mi alzi, salga, cresca in fama e in martirio, con un movimento che si somma a tutti i movimenti del testo. Situazione anche verbalmente simile in Bernart de Ventadorn, *Tant ai mo cor*, 5-8: «c'ab lo ven et ab la ploya | me creis l'aventura, | *per que mos pretz mont' e poya* | e mos chans melhura». *poggi*: in rima equivoca col sostantivo del v. 1, ricca con *appoggi*, come nel sonetto X 1 e 8, *poggia* con *appoggia*.

5. *Per ritrovar*: nella lezione primitiva *Ché per trovare*; in quella finale, già scritta nell'interlinea delle minute, prevale l'anafora necessitante di *per*, *per cui conven* (v. 4), *Per ritrovar*, *per far lume* (v. 7). *ove*: avverbio spaziale che evoca il luogo dell'aura-Laura. *lasso*: stanco, affaticato, come nel sonetto dell'*aura soave*, «sí che 'l cor lasso altrove non respira» (CIX 14); «or alto or basso il meo cor lasso mena» (CLXXVIII 5, ecc.). *appoggi*: lo stesso verbo conclusivo della canzone *Ne la stagion*: «questa viva petra, ov'io m'appoggio» (L 78, in rima ricca con *poggio*), e in CXXVII 61: «ove la *stancha* mia vita s'appoggia».

6. *fuggo ... tosco*: in prima stesura *Fuggo, chi 'l crederà? il dolce aere tosco*, poi *vo fuggendo il natio dolce aere tosco*; con progressione affettiva il verso include prima *natio* e poi *mi(o)*, che in aggiunta enuncia la tensione tra *mi' ... dolce aere* e *mio sole*, v. 8. Per la formula, subito soppressa, *chi 'l crederà?*, forse ovidiana («quis possit credere?», *Met.* VII 690), cfr. l'occorrenza similare nella canzone *Di pensier in pensier*: «I' l'ò piú volte (or chi fia che mi 'l creda?) | ne l'acqua chiara et sopra l'erba verde | veduto viva», per cui cfr. nota a CXXIX 40. *dolce aere*: la dolce aria nativa (la patria di natura) che si oppone all'*aura gentil* (patria di elezione, entrambe assenti). In parallelo: «fuor del dolce aere de' paesi toschi», con simile pulsione verso i bei colli di Valchiusa in CCLIX (quartine); allo stesso modo nel sonetto disperso *Piú volte il dí mi fo vermiglio et fosco* (Vaticano lat. 3196, c. 9r; Solerti, XVI), responsivo a uno sconosciuto che scrive da Parigi, con la stessa lacerazione tra due confini voluti e lontani, la Francia e l'Italia: «Se vita mi sostene, | tempo fia di tornarsi a l'aere tosco. | D'ambedue que' confin' son oggi in bando...» (vv. 7-9); cfr. note a CIX 13 e CXLV 6, con l'*aere tosco* di *Par.* XXII 117. Gesualdo e Castelvetro rinviano opportunamente all'inizio della prima Ecloga di Virgilio: «Tityre, tu ... | nos patriae finis et *dulcia* linquimus arva. | Nos *patriam fugimus*...».

7. *per far lume ... fosco*: per rischiarare l'animo pieno d'ombre. Probabile rintocco di Raimbaut d'Aurenga, che cerca di portar luce dentro se stesso attraverso la lima della poesia: «enquier e serc | com si liman - pogues roire | l'estraing röill ... | *don mon escur - cor esclaire*» (*Cars, douz e fenhz*, 20-23). È interessante notare che questo verso discende dalla primissima stesura del v. 2: «L'aura gentil che rasserena i poggi | *et reschiara il meo cor torbido et fosco*», che cosí all'inizio «liquidava la situazione» (Contini). Ma il *fosco* e il *torbido* dell'animo resta comunque al v. 2 nell'*ombroso* del bosco, nel compenso tra natura e emozioni caratteristico del testo e del *Canzoniere*. Con movimento affine nel sonetto *Non d'atra et tempestosa*: «dal fosco et torbido pensero | fuggo...», per cui cfr. nota a CLI 3; anche nella lettera *Var.* XVIII = *Disp.* 63, a Pandolfo Malatesta: «Mihi et turbidum esse animum»; *Fam.* XIX 16, 28 «Ut ... fuscum hoc ac gelidum cor

inflammet»; la giuntura «torbido e ... fosco» in *Tr. Mor.* I 61, e nella frottola attribuibile *Di ridere ho gran voglia* la parallela antitesi di «cor fosco» rispetto al *lume* d'un «chiaro viso» (v. 44).

8. *cerco*: verbo forte ad attacco di verso, come *fuggo* del v. 6, sintomatico della *quête* mentale, cui fa eco *ciel(o)*, v. 13 (alla scadenza del primo emistichio settenario), come risposta fonica e logica. *'l mio sole*: quell'altro sole che è la donna del *Canzoniere* (C, CCXIX, ecc.), il suo sguardo sfolgorante; in parallelo: «cosí sempre io corro al fatal mio sole | degli occhi» (CXLI 5-6), «quei belli occhi | che fur mio sol» (CCCLIX 57-58), «ai segni del mio sol l'aere conosco» (cfr. nota a CLIII 14), CLXXVI 14, CCLXXV 1; si veda anche la variante rifiutata nel primo sonetto del guanto: «ecco 'l mio sol, che pur questo mi toglie», per cui cfr. nota a CXCIX 14. *oggi*: alla fine del viaggio mentale, quasi «al fin de la giornata oscura» nel ritorno dalle Ardenne, CLXXVII 9; *oggi* e *ove* sono gli avverbi spazio-temporali di avvicinamento all'oggetto.

9. *Nel qual*: in quello sguardo-sole, a incontrarlo. *provo*: ma nella prima stesura, che s'interrompe con questo verso (le terzine provengono in parte da quelle del sonetto *L'aura serena*, cfr. introduzione a CXCVI) il verbo è *trovo*, a risposta di *cerco*, poi diminuito nel messaggio d'appagamento. *dolcezze*: a ripresa di *dolce* (*aere*) del v. 6; voce legata al tema del *vedere* nel ciclo CXCI-CXCIII (CXCI 7 e 13, CXCII 3 e 7, CXCIII 4 e 8) e anche in questa famiglia dell'Aura (CXCVI 9, CXCVIII 14). *tante et tali*: la stessa formula allitterante in fin di verso in XXVIII 19, cfr. LIII 81.

10. *per forza a lui*: con la necessità enunciata anche nell'*incipit* «Persequendomi Amor al luogo usato...», per cui cfr. nota a CX 1. *mi riconduce*: altro verbo di moto (*fuggo*, *cerco*, *poggi*, v. 4) che esalta il ricordo d'un sonetto di Cino: «Io son sí vago de la bella *luce* | *degli occhi* traditor' che m'hanno ucciso, | che là dov'io son morto e son deriso | la gran vaghezza pur *mi riconduce*. | E quel che pare e quel che mi traluce | *m'abbaglia tanto* l'uno e l'altro viso, | che...» (De Robertis); testo che trova eco nel sonetto extravagante a Sennuccio del Bene *Sí come il padre*, 9: «*Cosí son vago de la bella* aurora» (Solerti, XXX), nonché in quello attribuito a Petrarca, che comincia: «Io son sí vago de la bella Aurora» (Solerti, LXXVII); luogo parallelo: «Qual mio destin ... | mi riconduce disarmato al campo, | là 've sempre son vinto?» (CCXXI 1-3).

11. *m'abbaglia*: effetto di quello sguardo-*sole-lume-luce*, o «lampo», come nel sonetto d'anniversario citato, con la stessa emozione: «Qual mio destin, qual forza o qual inganno | *mi riconduce* disarmato al campo, | là 've sempre son vinto? ... sí dolci stanno | nel mio cor le faville e 'l chiaro lampo | che *l'abbaglia* et lo strugge...» (CCXXI 1-7); cfr. LXX 44, CVII 5-8 («gli amorosi rai, | ... | m'abbaglian piú che 'l primo giorno assai»), CXXVII 48, CXLI 12 («ma sí m'abbaglia Amor soavemente»), CCXIX 10-11 («e 'l sol ... ond'io fui | ne' primi anni abagliato, et sono anchora»). *tardo*: lento, e quindi inutile, come nel sonetto CLXXIX 13: «e 'l fuggir val nïente», tanto è forte la presa. Sintagma proveniente dalla prima stesura del sonetto *L'aura serena*, detto delle chiome non meno abbaglianti: «et s'io v'aggiungo, fiami il fuggir tardo», cfr. nota a CXCVI 14.

12. *I' chiedrei a...*: io chiederei, vorrei per... Nell'ultima terzina scritta per *L'aura serena*, poi traslocata con opportuni ritocchi (cfr. nota a CXCVI 14), la variante: *Bisognami a scampar non arme...* *non arme*: per difendersi. Tema ripreso nel terzo sonetto del ciclo, CXCVII 11 «d'umiltate e non d'altr'armo». *anzi ali*: piuttosto vorrei ali potenti come quelle di Amore; cfr. CLXXIX 13-14: «e 'l fuggir val nïente | dinanzi a l'ali che 'l signor nostro usa», CCXXX 8: «ma scampar non potienmi ale né piume».

13. *perir*: la «dolce morte» di Cino nel sonetto sopracitato *Io son sí vago*, v. 10, con simile effetto per simile causa (la bella *luce* degli occhi), cfr. CXCVI 13. *mi dà*: mi destina e mi infligge. *'l ciel*: come in CCLXIV 109, «Né so che spatio mi si desse il cielo»; cfr. CCCXX 3, CXXVI 14-15. *luce*: o *sole* o *lume*, come nel sonetto «equivoco» e 'petroso' XVIII: «Quand'io son tutto vòlto in quella parte | *ove* 'l bel viso di madonna luce, | et m'è rimasa nel penser *la luce* | *che m'arde et strugge* dentro a parte a parte...».

14. *mi struggo* ... *ardo*: effetto (negativo) del sole metaforico ricercato in tutto il testo, che da lontano distrugge (nostalgia) e da vicino vince e sopraffà l'amante-poeta con abbaglianti insostenibili *dolcezze* nell'alternanza tra lontananza disforica e prossimità distruttiva. È la situazione descritta all'amico Sennuccio nel sonetto CXII: «i' vo' che sapi in qual manera | tractato sono, et qual vita è la mia: | *ardomi et struggo* anchor com'io solia; | *l'aura* mi volve...», con la stessa cifra ambigua del nome. Simile conflitto tra lontananza e prossimità nella grande canzone di nostalgia *In quella parte*: «come *'l sol* neve, mi governa Amore, | pensando nel bel viso ['sguardo'] piú che humano | che pò *da lunge* gli occhi miei far molli, | ma *da presso gli abbaglia*, et vince il core» (CXXVII 45-48); cosí «arder da lunge et agghiacciar da presso» (cfr. nota a CCXXIV 12; CXCVIII 6; *Tr. Cup.* III 168), dove ossimoricamente *agghiacciar* svolge la stessa funzione negativa di *ardere*. Quasi cosí come è ora questo verso chiudeva la prima redazione del sonetto *L'aura serena*: «ché 'n ogni modo par che 'l mio mal cresca, | *et da·llunge mi struggo et da presso ardo*» (nota a CXCVI 14). Si veda anche la variazione nelle rime 'in morte', conclusiva del sonetto *Sento l'aura*: «*ch'arsi* quanto 'l mio foco ebbi davante, | or vo piangendo il suo cenere sparso», in ultima oscillazione tra presenza e assenza (CCCXX 13-14).

CXCV

Di dí in dí vo cangiando il viso e 'l pelo,
né però smorso i dolce inescati hami,
né sbranco i verdi et invescati rami
de l'arbor che né sol cura né gielo.

Senz'acqua il mare et senza stelle il cielo
fia inanzi ch'io non sempre tema et brami
la sua bell'ombra, et ch'i' non odi et ami
l'alta piaga amorosa, che mal celo.

Non spero del mio affanno aver mai posa,
infin ch'i' mi disosso et snervo et spolpo,
o la nemica mia pietà n'avesse.

Esser pò in prima ogni impossibil cosa,
ch'altri che morte, od ella, sani 'l colpo
ch'Amor co' suoi belli occhi al cor m'impresse.

Il mutamento del tempo che passa non tocca l'amante, immobilizzato dalla ferita iniziale, l'«alta piaga amorosa» (v. 8); ogni «impossibil cosa» potrà accadere, ma non può accadere che la piaga guarisca (ultima terzina). Da una parte quindi il tema dei giorni che fuggono concentrato nel solo *incipit* intensamente petrarchesco in ogni suo tratto, «Di dí in dí vo cangiando il viso e 'l pelo», con tutta la gravezza introdotta dalla formula scritturale *de die in diem* in sintonia profonda con Agostino e con il suo *homo exterior* che «corrumpitur de diem in diem» (*De vera religione* XL 74) sulle orme dell'apostolo Paolo (*2 Cor* IV 16); dall'altra la fissità della situazione amorosa. Il sentimento del deperimento e della vecchiaia è quindi bloccato al primo verso, mentre la gioventú della piaga è rappresentata nel resto del testo con tutte le tipiche figure paradossali del *Canzoniere*, immerse in un sentimento negativo (*né* ... *né*, *né sol* ... *né gielo*, *Senz'acqua* ... *senza stelle*, *non sempre*, *non odi* ... *Non spero*, piú tutta la catena di verbi con *DIS-* privativo, *smorso-sbranco-disosso-snervo-spolpo*): la figura dell'*oxymoron* nella coppia verbale *tema et brami* (v. 6), raddoppiata nell'immobile griglia da *odi et ami* (v. 7), cosí come si moltiplica l'equivoca fonicità in rima, *hami* con *ami*, *cielo* con *celo*, insieme al ritorno di intere clausole similari in fin di verso, *inescati hami*, *invescati rami*; l'*adynaton*, figura-principe della forma-sestina (XXX, seconda stanza; LXVI, quinta stanza, col rovesciamento del tema degli *impossibilia*; CCXXXVII, terza stanza; CCXXXIX, seconda), qui doppiamente programmata nella sfera della natura, «Senz'acqua il mare et senza stelle il cielo | fia inanzi ch'io...», e nella sfera dell'Io, «Esser pò in prima ogni impos-

sibil cosa, | ch'altri che morte...», con doppia estinzione delle due sfere intrecciate, come poi nella sestina CCXXXVII 16-19: «Ben fia, prima ch'i' posi, il mar senz'onde, | ... | e i fior' d'april morranno in ogni piaggia. | Consumando mi vo...» L'idea fissa rappresentata alla rima in soluzioni marcate retrocede anche all'interno del verso, dove prevalgono bisillabi nominali universali e intensi, virtuali *mots-refrain* estratti dal mondo naturale, come nelle vere sestine petrarchesche (cfr. introduzione a XXII, XXX, LXVI, LXXX): *sol(e)*, *mare*, *stelle*, *morte*, piú *verdi* e *ombra*, già parole-rima della sestina dantesca *Al poco giorno*.

Questo sonetto è stato copiato da Petrarca di sua mano nella vulgata (Vaticano lat. 3195) un po' prima di CXCVI e anche del sonetto CXCIV, che è riscritto su rasura (cfr. introduzione); concomitava quindi col misterioso sonetto che l'autore ha eraso per scriverci sopra l'attuale primo sonetto del ciclo *L'aura gentil*; il testo rimane cosí come un'isola 'petrosa' in mezzo ai soffi del vento di Provenza: ma con CXCVIII, sonetto-sintesi della microsequenza dell'Aura, ha in comune l'*asperitas*, cosí come con gli altri alcuni temi (cfr. Segre, *Sonetti dell'aura*, pp. 69-70), che evidentemente hanno incoraggiato l'interruzione d'una sequenza organica omotematica.

Sonetto su cinque rime secondo lo schema ABBA ABBA, CDE CDE, come CXCIV e CXCVII-CXCVIII.

BIBLIOGRAFIA: Capovilla, *Studi*, pp. 203-22.

1. *Di dí in dí*: di giorno in giorno; eco del Salmo davidico LX 9: «ut reddam vota mea de die in diem», frequente nel *Canzoniere*, «Di dí in dí spero omai l'ultima sera» (sestina CCXXXVII 7), «di dí in dí, d'ora in hora, Amor m'à roso» (CCCLVI 8), cfr. nota a CLXIII 7; *Par*. XI 63: «poscia di dí in dí l'amò piú forte» (Ferrari). *vo cangiando ... pelo*: presente perifrastico-affettivo dell'antico italiano, per cui cfr. nota a XXXV 2, ecc. Modulazione squisitamente petrarchesca della vecchiaia, come «ma varïarsi il pelo | veggio» (CCLXIV 115-16), «et vo, sol in pensar, cangiando il pelo» (CCCXIX 12), «I' temo di cangiar pria volto et chiome» (sestina XXX 25), cfr. CXXII 5-6, CCLXXVII 14.

2. *né però*: ma non per questo; cfr. CXLIX 13. *smorso ... hami*: cesso, rifiuto di mordere agli ami dolcemente [*dolce*, neutro avverbiale] forniti di esca. Diffusa immagine lirica del pesce preso all'amo, di origine scritturale, che si somma a quello dell'uccello preso prigioniero dei vv. 3-4, cosí come nell'*Ecclesiaste* IX 12: «sicut pisces capiuntur hamo, et sicut aves laqueo comprehenduntur, sic capiuntur homines in tempore malo»; cfr. nota a CLII 5 («non mi smorsa» in rima, come qui alla clausola del primo emistichio quinario) nonché la variante di CCLVII 5-8: «Il cor, preso ivi come pesce a l'amo, | ... | o come novo augello al visco in ramo». Lo stesso tema vecchiaia-prigionia, con altra immagine, nel terzo sonetto dell'Aura, CXCVII 5-7. Per l'*ésca* amorosa, che qui dà l'*hapax* volgare *inescati*, si veda XC 7, CLXV 8, CLXXXI 5, CCXII 14, CCLVII 5, CCLXX 55, CCLXXX 14; ma metaforici *inescati hami* sono frequenti nella prosa latina, lettere *Fam*. XII 16, 20, «hamos predulciter inescatos», e IX 4, 18; *Sen*. XI 14; *Var*. XLVIII = *Disp*. 8, a Cola di Rienzo: «inescati *hami* false spei blanditiis et vos pestifere consuetudinis *viscum* ... obsident»; anche *Epyst*. III 4, 60-61; cfr. Baglio, *Presenze dantesche*, p. 91.

3. *sbranco*: smetto di abbrancare (Ferrari), di stringere tra le branche i rami, come fanno gli uccelli impigliati nel vischio. Altro verbo energico, che con *smorso* anticipa la serie allitterante delle terzine, *disosso-snervo-spolpo*, v. 10. *invescati rami*: coperti di vischio; in parallelo «l'onorata et sacra fronde, | ove tu pri-

ma, et poi fu' invescato io» (XXXIV 7-8) e, col ritorno dell'intero sintagma in rima, la sestina CXLII 29: «fuggir disposi gl'invescati rami».

4. *l'arbor*: è l'«arbor sempre verde ch'i' tant'amo» (cfr. nota a CLXXXI 3), il lauro, qui ellitticamente evocato con la sua perenne *viriditas* (*verdi* ... *rami*), che non soffre il rigore dell'inverno (*gielo*) né il rogo dell'estate (*sol*), come enunciato nella *Collatio laureationis* (XI 15). I lemmi da sestina *sol(e)* e *gielo* rimandano anche alla situazione di LXVI 35-36: «*l'ombra* ov'io fui, ché né calor né pioggia | né suon *curava* di spezzata nebbia».

5. *mare* ... *stelle* ... *cielo*: tutti bisillabi da sestina, che veicolano il tema dell'«impossibil cosa».

6. *fia*: saranno (verbo singolare con doppio soggetto, come altrove, per cui cfr. nota a LVII 7). *inanzi ch'io* ... *brami*: piuttosto che io non tema sempre e non ami sempre la «sua bell'ombra». Notabile l'anteposizione diretta dell'avverbio *sempre* ai verbi (Contini), nonché l'*enjambement* con gioco fonico di ripresa, *BRAmi-omBRA*. Simile coppia ossimorica *tema et brami* nella canzone *Spirto gentil*, dissolta in trinomio: «L'antiche mura ch'anchor teme et ama | et trema 'l mondo» (nota a LIII 29-30); cosí in *Tr. Mor.* II 96: «et mal pò proveder chi *teme o brama*», su *Aen.* VI 664: «metuunt cupiuntque». Il motivo del perenne tremore dell'amante è rimodulato nell'ultimo sonetto della sequenza dell'Aura: «Non ò medolla in osso ... | ch'i' non senta tremar» (CXCVIII 5-6). Rima ricca di *brami* con *rami*.

7. *sua*: dell'*arbor*, «di quel dolce lauro» (XXX 16). *bell'ombra*: altro lemma interno da sestina, alla scadenza del primo emistichio quinario, come nell'*incipit* «*A la dolce ombra* de le belle frondi», per cui cfr. nota a CXLII 1. Forse un ricordo della sestina dantesca *Al poco giorno*, 27: «l'*amor* ch'io porto pur *a la sua ombra*». *et ch'i' non*...: e piuttosto che io non... *odi et ami*: a raddoppio di *tema et brami* del verso precedente, in una «somma di contraddizioni, questa peraltro istituzionale» (Contini), sull'*Odi et amo* di Catullo (LXXXV). Rima equivoca di *ami* con *hami* (nonostante la conservazione di *h*-) e paraetimologica, in base all'etimo medievale di AMOR da HAMUS, dettata da Andrea Cappellano («Dicitur autem amor ab amo verbo, quod significat capere vel capi...»; anche Isidoro, *Etym.* X 5); cfr. il sonetto appunto «equivoco» di Chiaro Davanzati, *Imparo - m'è* (terzine). Altro *enjambement* dei 7-8, a specchio dei vv. 6-7.

8. *l'alta piaga amorosa*: la profonda ferita di Amore; con forte implicazione interna il sonetto contiguo: «Amor diemme | le prime piaghe, sí dolci profonde» (CXCVI 3-4); «pensando a la sua piaga aspra et profonda» (nota a CCCXLII 4). *che mal celo*: perché le grandi ferite si nascondono difficilmente, e perché non sono celate nella scrittura, che intorno a queste si svolge; cfr. LXXI 6 («la doglia mia la qual tacendo i' grido»). Altra rima fonicamente equivoca di *celo* con *cielo*, piú *gielo*.

9. *Non spero*: verbo implicato con lo *sperare* positivo di CXCIV 8. Con simile attacco un sonetto di Dino Frescobaldi, «No spero di trovar giammai pietate», ecc. *posa*: requie, cfr. XXII 6; Lapo Gianni, *Amore, i' prego*, 11-12: «onde no spero ch'i' mai aggia posa | mentre che in lei sarà tanta ferezza» (Suitner, *Tradizione stilnovistica*, p. 72).

10. *disosso et snervo et spolpo*: somma di verbi allitteranti negativi, che fanno catena con i precedenti *smorso* e *sbranco* della prima quartina; echi della *Commedia* in rima, «*di giorno in giorno* piú di ben ci spolpa» (*Purg.* XXIV 80, piú *colpa*), e di altre clausole dantesche: «forma fui d'ossa e di polpe», «l'ossa sanza polpe», *Inf.* XXVII 73; *Purg.* XXXII 123 (Contini); cfr. CCCXIX 8, nonché l'ultimo sonetto dell'Aura, CXCVIII 5: «Non ò medolla in osso...» Il verbo *snervo* può

avere un precedente nel sonetto di Cino *Lo fino Amor cortese*, 7: «poi che d'amar lei non disnervo». Assonanza interna di *disOSSO*, alla clausola del primo emistichio settenario, con *spOLPO*, eco di *smORSO*, v. 2.

11. *la nemica mia*: formula ricorrente per la donna del Libro, cfr. LXXXVIII 13, CXXV 45, CLXX 4, nota a CLXXIX 2, ecc. *pietà n'avesse*: clausola forse ciniana, «sí che un fiore - di me pietà avesse» (*Come in quelli occhi*, 4). Il congiuntivo della pura eventualità si oppone all'indicativo presente della certezza nel verso precedente (Contini).

12. *Esser pò in prima*: risponde, con la determinazione che ha il presente rispetto al futuro, a *fia inanzi ch(e)* del v. 6, con messaggio rovesciato da *imPOssibil.* La stessa clausola in fin di verso *impossibil cosa* nella canzone CXIX 61.

13. *morte*: la somma dei verbi «mi disosso et snervo et spolpo» (v. 10), il *perir* del sonetto che precede CXCIV 13, con la *Morte* di CXCVI 14. *ella*: «la nemica mia». *sani 'l colpo*: guarisca la ferita mortale, quel «colpo mortal» annunciato sulle soglie del Libro (II 7). Cosí similmente: «il colpo de' vostr'occhi, | donna, sentiste a le mie parti interne | dritto passare» (LXXXVII 5-7), «occhi beati, ond'io soffersi | quel colpo, ove non valse elmo né scudo» (XCV 5-6), «Dagli occhi vostri uscío 'l colpo mortale, | contra cui non mi val tempo né loco» (CXXXIII 5-6). Cosí anche in un sonetto di Cino da Pistoia [?], che comincia: «Ben dico certo che non è riparo | che ritenesse de' suoi occhi 'l colpo», in rima con *incolpo*, *rimpolpo* («onde la *piaga* del mi' cor rimpolpo») e *scolpo.*

14. *co' suoi belli occhi*: attraverso gli occhi della bella *nemica*; cfr. CXCVI 3-4. *impresse*: inferse, con latinismo di età argentea (*imprimere vulnus* è di Columella e di sant'Ambrogio; Contini).

CXCVI

L'aura serena che fra verdi fronde
mormorando a ferir nel volto viemme,
fammi risovenir quand'Amor diemme
le prime piaghe, sí dolci profonde;

e 'l bel viso veder, ch'altri m'asconde,
che sdegno o gelosia celato tiemme;
et le chiome or avolte in perle e 'n gemme,
allora sciolte, et sovra òr terso bionde:

le quali ella spargea sí dolcemente,
et raccogliea con sí leggiadri modi,
che ripensando anchor trema la mente;

torsele il tempo poi in piú saldi nodi,
et strinse 'l cor d'un laccio sí possente,
che Morte sola fia ch'indi lo snodi.

Il vento di primavera, che rischiara lo spazio topico della memoria (CXCIV), riporta di colpo il poeta alla stagione del suo innamoramento, «quand'Amor diemme | le prime piaghe, sí dolci profonde», e gli ripresenta quelle chiome e laccio di capelli biondi che lo tengono prigioniero. Chiome che, specie nella seconda stesura, invadono tutto il testo, tanto che Contini parla senz'altro di sonetto-chiome, sul movimento delle quali (*avolte-sciolte*, *spargea-raccogliea*) è misurato il tempo della vita, di quel tratto di vita esemplare che il *Canzoniere* registra. Cosí le chiome *sciolte* (v. 8) si stendono sull'*allora* del primo giorno, quando i capelli d'oro, come quelli di Venere nella selva, erano «a l'aura sparsi» e increspati dal vento («Erano i capei d'oro a l'aura sparsi | che 'n mille dolci nodi gli avolgea...», XC 1-2), e poi si ridistendono in avanti sull'*or* (v. 7) o sull'*oggi* della prima stesura, quando le chiome non sono piú *avolte* dal vento ma dal tempo (i due grandi agenti del testo), che negativamente le *torse* in una nuova treccia allitterante mimetica del reale: «torsele il tempo poi in piú saldi nodi...» (v. 12); nodi dell'esistente non meno preziosi («in perle e 'n gemme»), posta l'equivalenza psicofisica di *torcere* e *avolgere* nel dominio del tempo, nonché di *stringere* nel regno delle pulsioni: «et strinse 'l cor d'un laccio sí possente...» (v. 13). Niente toglie alla mirabile rete di movimenti, tutti ripresi nei sonetti che seguono («le chiome bionde, e 'l crespo laccio, | che sí soavemente lega et *stringe* | l'alma...», CXCVII 9-11; «L'aura soave al sole spiega et vibra | l'auro ch'Amor di sua man fila et tesse...», CXCVIII 1-2) e convergenti nei *nodi* e nel sinonimico *laccio* dell'ultima terzina, sapere che il *nodo* come metafora

dell'indistricabile legame amoroso è un'invenzione di Cino da Pistoia, che già vede se stesso avvolto dalle trecce bionde che lo consumano: «Omè! ch'io sono all'amoroso nodo | legato con due belle trecce bionde...»; ma sono trecce immobili. Petrarca lancia il gran nodo tra il presente e il passato (*or*, *allora*, *anchor*, *poi*), scoprendo quella loro turbativa essenza comune che è lui stesso («et strinse 'l cor», v. 13; «et stringe | l'alma», CXCVII 10-11), come nel sonetto CCLXXI della Seconda Parte, dove con lo stesso flusso verbale il tempo riprende negativamente a scorrere dopo la morte: «L'ardente nodo ov'io fui d'ora in hora, | contando, anni ventuno interi *preso*, | Morte *disciolse*...».

Negli scartafacci, Vaticano lat. 3196, c. 2*r*, *L'aura serena* è il primo sonetto del celebre gruppo, probabilmente generativo dell'intera serie e per alcuni, senza necessità, d'immaginazione piú antica (1342-43 per Wilkins, *The Making*, p. 172); nel margine, su due righe, accanto all'*incipit* la postilla: *transcriptum per me iterum sed aliter*, allusiva alla seconda stesura copiata nella vulgata. Segue nella stessa facciata, di primo getto, *L'aura gentil* (CXCIV), «che trova la sua unità nel ritorno, invece che alle chiome, al sole metaforico (e *lume* e *luce*) da cui il poeta resta distrutto; e a descrivere il quale sarà usufruita, con gli opportuni ritocchi nel senso della luce, parte delle volte primitive di CXCVI: il sonetto è talmente concepito in funzione loro che s'arresta al v. 9, punto dove quelle abbandonano l'antica destinazione» (Contini); cfr. introduzione a CXCIV.

Sonetto su quattro rime secondo lo schema ABBA ABBA, CDC DCD. Assonanza in BC, *-emme*, *-ente*, consonanza imperfetta in AD, *-onde*, *-odi*, di fusione fonica tra fronte e sirma.

BIBLIOGRAFIA: Güntert, *Sintassi reciproca e speculare*, pp. 11-15; Picchio Simonelli, *Figure foniche*, pp. 56-58.

1. *L'aura serena*: stilema incipitario consecutivo alla situazione primaverile di CXCIV, con l'ulteriore richiamo di *serena* a *rasserena*, per cui nota a CXCIV 1. La qualità dell'aura-vento, che rischiara e lascia *veder* la zona scura della memoria (v. 5), corrisponde alle caratteristiche della donna del *Canzoniere*, basti pensare all'*incipit* «Mirando *'l sol* de' begli occhi *sereno*» (cfr. note a CLXXIII 1, CXXVI 10, CCLXX 35). L'*aura serena* come bellezza in natura nel *plazer* di Cavalcanti *Biltà di donna*, ad attacco della seconda quartina (testo intensamente evocato nel sonetto CCCXII). *verdi fronde*: implicate con i «verdi ... rami» dell'alloro nel sonetto che precede, CXCV 3-4; la stessa clausola in fin di verso, e la stessa aura primaverile valchiusana nel sonetto 'in morte' «Se lamentar augelli, o *verdi fronde* | mover soavemente a *l'aura* estiva, | o roco *mormorar* di lucide onde...» (CCLXXIX 1-3); non diversamente in *Lieti fiori*: «schietti arboscelli et *verdi frondi* acerbe», per cui cfr. nota a CLXII 5, CXLII 8. Nella prima stesura degli scartafacci la forma dell'aggettivo femminile plurale è *verde*, poi corretta con *-i* finale.

2. *mormorando*: è la voce del bosco, simile al *romir* dell'*aura gentil* in una variante intermedia di CXCIV 2, nella stessa posizione dentro il sonetto (altra situazione similare e scambio genetico tra i due sonetti all'origine consecutivi; cfr. nota a CXCIV 2); altrove *mormorare* è la voce delle acque, *murmur aquarum*: in CLXXVI 10-11, nel sonetto sopracitato CCLXXIX 3, nella canzone delle Visioni, CCCXXIII 39. *ferir*: verbo del colpo di vento primaverile, che sincronicamente anticipa il *colpo* di Amore, «quand'Amor diemme | le prime piaghe»; è infatti lo stesso verbo genialmente inventato nel sonetto che segue: «ov'Amor ferí [*su precedente* percosse] nel fianco Apollo» (CXCVII 2); cosí Cavalcanti, *Io non pensava*, 12: «la qual degli occhi suoi *venne a ferire*...» Con la stessa emozio-

ne verbale è modulato il tema dell'Aura nella lettera poetica *Ad Italiam* (*Epyst.* III 24, 15-17): «Nubila [del Monginevro] post tergum remanent; *ferit ora serenus* | *spiritus* [proprio l'*aura serena* e il *soave spirto* di CXCIV 3] et blandis assurgens motibus aer | excipit. *Agnosco* patriam...» [per cui cfr. l'equivalente *riconosco* di CXCIV 3]. Alle spalle di Petrarca, e del Boccaccio, stanno anche testi francesi (Contini), come la *chanson de geste* dello *Charroi de Nîmes*, dove Guglielmo d'Orange sente l'*ore dolce* di Francia che lo ferisce nel viso: «Vers douce France a son vis restorné. | Un vant de France lou fiert enmi lou neis» (vv. 830-31); cosí anche Biancifiore del Boccaccio, colpita dal vento che viene dal luogo dov'è Florio: «ella sentiva alcun soave e picciolo venticello venire da quella parte e ferirla per mezzo della fronte...» (*Filocolo* II 25, 2). *nel volto viemme*: con forte allitterazione, che tocca tutte le voci significanti delle quartine, *verdi* ... *risoVEnir* ... *viso veder* ... *avolte* ... *sovra*. Per la situazione varrà la pena ricordare il sonetto del Boccaccio sul tema dell'Aura, «Toccami 'l viso Zefiro talvolta...» Nella prima stesura degli scartafacci la lezione *va mormorando, et per la fronte viemme*, da dove la perifrasi descrittiva *va mormorando* si libera poi nel gerundio *mormorando* che «pone l'istante di grazia, la contemporaneità» (Contini), come quel *destando*, su *che move* o *che desta*, nel verso dell'aura suscitatrice di fiori (cfr. nota a CXCIV 2), e come quel rapido *crescendo* ristabilito in *Almo Sol*, per cui nota a CLXXXVIII 12. Forse dantesco il gioco obliterato di *fronte* con *fronde* (v. 1), nell'affine situazione primaverile che apre il canto XXVIII del *Purgatorio* (da cui l'*incipit* «Vago già di cercar...» è commemorato ad attacco di *Tr. Cup.* II: «Stanco già di mirar...»): «Un'*aura* dolce, sanza mutamento | avere in sé, mi feria *per la fronte* | non di piú colpo che soave vento; | per cui le *fronde*, tremolando, pronte...»; passo opportunamente evocato da Bernardino Daniello e dal Castelvetro, al quale andrà aggiunta l'altra situazione purgatoriale: «l'aura di maggio movesi e olezza, | tutta impregnata da l'erba e da' fiori; | tal mi senti' un vento dar per mezza | la fronte...» (*Purg.* XXIV 146-49).

3-4. *fammi risovenir*: la linea della memoria, ripresa poi nelle terzine da *ripensando* e da *mente*, v. 11; intanto tutto questo primo emistichio è un ricordo fonico del verso che precede, sia *fAMMI* di *viEMME*, sia *risovenir* di *ferir*, in clausola interna al primo emistichio settenario. *Amor diemme* | *le prime piaghe*: il ricordo della ferita iniziale che circola nel ciclo dell'Aura e nel testo intermedio *Di dí in dí*: «ov'Amor ferí nel fianco Apollo» (CXCVII 2), «'l colpo | ch'Amor ... al cor m'impresse» (CXCV 13-14). *piaghe* ... *profonde*: corrispondenti all'*alta piaga* di Amore nel sonetto che precede, cfr. note a CXCV 8 e CCCXLII 4. In prima stesura la forma *dolce*, probabilmente aggettivo giustapposto, non neutro avverbiale, come in CXCV 2; cfr. nota al v. 1.

5. *'l bel viso*: i «belli occhi» (non il volto, come s'intende comunemente), lo sguardo abbagliante come le *chiome* nella sequenza omotematica occhi-chiome; accezione stilnovistica, come in Dante, *Donne ch'avete*, 55-56: «voi le vedete Amor pinto nel viso, | là 've non pote alcun mirarla fiso» (*Vita Nuova* XIX), *Voi che portate*, 6 (XXII); anche l'Ignoto a Dante, *Dante Alleghier*, 14: «che porta propiamente Amor nel viso»; soprattutto Cavalcanti, *Io non pensava*, 4: «mostrando per lo viso agli occhi morte», dove è già programmato un incrocio di sguardi; cosí, stilnovisticamente, Petrarca: «La donna che 'l mio cor nel viso porta...» (cfr. nota a CXI 1, introduzione a CXCIV, ecc.). Questa è comunque un'innovazione della seconda stesura, perché la prima dà: *Et veggio* [poi *Mostrami*] *quel che o gelosia m'asconde* | *o disdegno amoroso chiuso tiemme*, dove *quel* anticipa pronominalmente *chiome* (Contini); la successiva coordinazione del *viso* con le *chiome*, «e 'l bel viso veder ... | et le chiome», sembra contenere la spartizione

tra occhi e chiome caratteristica di tutta la sequenza dell'Aura; cfr. introduzione a CXCIV. *veder*: dipende sempre da *fammi* del v. 3, in sincronia tra ricordo (*risovenir*) e vista in atto (*veder*), favorita dall'*aura serena* che *reschiara* e *fa lume* (cfr. la variante primitiva a CXCIV 2). *ch'altri m'asconde*: questo *altri*, volutamente indeterminato come sempre nei *Fragmenta*, non sarà tanto Laura (tutti i commentatori) ma quell'*impedimento* tra gli sguardi degli amanti che nel sonetto XXXVIII a Orso dell'Anguillara è dato come una somma di alterità: un velo («un vel che due begli occhi adombra»), l'abbassarsi stesso degli occhi («Et quel loro inchinar ch'ogni mia gioia | spegne *o per humiltate o per argoglio*») e il gesto della mano («una bianca mano ... | ch'è stata sempre accorta a farmi noia, | e contra gli occhi miei s'è fatta scoglio»). La lezione *altri*, nei vari passaggi di questo verso, entra per altro da ultimo, insieme a *viso*: *Et veder quel che talor mi s'asconde*, poi *che sí spesso s'asconde*, e ancora *che spesso altri m'asconde*, e finalmente *e 'l bel viso veder ch'altri m'asconde* [*vel* nasconde]. Sia il *quel* prolettico delle chiome (prima soluzione) sia il *viso*-sguardo (lezione d'arrivo) funzionano allo stesso modo come beni negati, in sintonia almeno con la ballata *Lassare il velo*: «ma poi ch'Amor di me vi fece accorta, | fuor i biondi capelli allor velati, | et l'amoroso sguardo in sé raccolto. | Quel ch'i' piú desïava in voi m'è tolto: | sí mi governa *il velo*...» (XI 8-12).

6. *che sdegno ... tiemme*: nella prima stesura, dove la *gelosia* compare al v. 5, la lezione *et veggio quel che o gelosia m'asconde | o disdegno amoroso chiuso tiemme*; a questo stadio sembra piú chiaro che si tratta di gelosia di sé, invidia del bene altrui (cfr. introduzione a CLXXII, CCXXII 7-8): cosa che l'ultima lezione ribadisce, sia pure in un gesto piú misterioso; anche il *disdegno amoroso*, sdegno d'amore, spiega meglio quel *fumus* che fa impedimento al *veder*, come in CCIV 13: «per la nebbia entro de' suoi dolci sdegni». Altra implicazione di *celato* con *celo* del sonetto che precede, per cui cfr. nota a CXCV 8.

7. *et le chiome*: potentemente coordinate a *viso*, sottinteso *fammi ... veder*. In prima stesura: *Le chiome oggi raccolte* [da dove *raccogliea* al v. 10 della vulgata], poi *Et le chiome oggi avolte*. L'*oggi* (poi *or*), contrapposto ad *allora* e a *poi* nel flusso del tempo e delle chiome, rimanda all'*oggi* del primo sonetto dell'Aura in forte clausola in chiusura delle quartine, cfr. nota a CXCIV 8; Virgilio, *Aen*. IV 138: «crines nodantur in aurum» (la chioma di Didone).

8. *allora sciolte*: in opposizione a *or avolte*, con movimento ripreso nella prima terzina, *ella spargea ... | et raccogliea*; oscillazione di capelli tutta petrarchesca, come nel sonetto di lontananza CCXXVII: «*Aura* che quelle chiome bionde et crespe | cercondi et movi, et se' mossa da loro, | *soavemente*, et *spargi* quel dolce oro, | et poi 'l *raccogli*, e 'n bei *nodi* [v. 12] il rincrespe», e in *Tr. Cup*. III 135-36: «suo riso, suoi *disdegni* e sue parole, | le chiome *accolte* [prima *strette*] in oro o *sparse* al vento»; «le bionde treccie sopra 'l collo sciolte» (cfr. nota a CXXVII 77). L'avverbio *allora* indica il tempo dell'innamoramento, «quand'Amor diemme | le prime piaghe», evocato sempre con quell'emozione iniziale: «Erano i capei d'oro a l'aura sparsi | che 'n mille dolci nodi gli *avolgea*...» (XC), «torna a la mente il loco | e 'l primo dí ch'i' vidi a l'aura sparsi | i capei d'oro...» (CXXVII 82-84), «Le chiome a l'aura sparse, et lei conversa | indietro veggio...» (cfr. nota a CXLIII 9), «spargi co le tue man' le chiome al vento, | ivi mi lega...» (note al *planctus* CCLXX 59 e 60). *sovra òr terso*...: piú bionde di oro puro, come nell'evocazione di CXXVI 47-49: «le treccie bionde, | ch'oro forbito et perle | eran *quel dí* a vederle»; lo stesso *auro* vinto dal fulgore delle chiome bionde nel terzo sonetto del ciclo, nella stessa posizione, CXCVII 8.

9. *ella spargea*: il soggetto nasconde ambiguamente *L'aura* iniziale, qui ancor

piú animata mediante il pronome personale; lo stesso movimento di capelli sparsi nell'ultimo sonetto «L'aura soave al sole spiega et vibra | l'auro...», CXCVIII 1-2; similmente, con forte implicazione verbale, nella prima redazione della prima terzina di CXCVII: «dico le chiome bionde ... | di ch'un *soave spirto* mi destringe, | *spargendole* or su questo or su quel' armo». *sí dolcemente*: in sintonia con *sí soavemente* di CXCVII 10 (lezione d'arrivo); cfr. nota a CXCIV 9.

10. *raccogliea*: pone una rima interna (primo emistichio quinario dell'endecasillabo *a minore*) con *spargea* del v. 9 (primo emistichio settenario), ripetendo anche fonicamente l'oscillazione parallela di *avolte* e di *sciolte* all'interno dei vv. 7-8. *leggiadri*: modi leggiadri ed etimologicamente leggeri del vento primaverile.

11. *ripensando*: a ricordarli, nel campo semantico di *risovenir* del v. 3 (gerundio assoluto, come *mirando* di CXCIII 3; cfr. nota a XV 5); verbi portanti della struttura logica del testo insieme al correlato *veder* (v. 5), che infatti è retto dallo stesso *fammi* della prima quartina (v. 3). *anchor*: un'altra rima interna, alla scadenza del primo emistichio settenario, con *òr* e *cor* (vv. 8 e 13), nel tessuto fonico che include anche *or* e *Amor* (vv. 7 e 3). *trema*: la stessa vibrazione tra passato e presente nella canzone delle Visioni, «sí leggiadra et bella donna, | che mai nol penso ch'i' non arda et treme» (CCCXXIII 62-63), e nella canzone CCCXXV 23: «pur come or fusse, *ripensando tremo*»; cfr. CXCVIII 5-6, CC 12, CCCXXXI 48; *Tr. Cup.* III 111: «ch'i' tremo ancor, qualor me ne ricordo».

12. *torsele*: le attorse, le intrecciò (cfr. XXIX 3), quelle *chiome* d'oro (v. 7), che qui sono anche fonicamente richiamate mediante il gioco bisticciante di *torse* con (*òr*) *terso*, intrecciato col *tempo*; l'intrico allitterante che da *temPO* si ripercuote in *poi-piú-possente* è funzionale alla rappresentazione di questi *nodi*, o *laccio* o rete d'Amore. *nodi*: *mot-clé* di tutto il *Canzoniere*, sinonimo di *laccio*, che svolge la stessa funzione, qui mirabilmente spartita tra nodi di capelli e lacci di Amore, cfr. CXCVII 7, CXCVIII 10, CCLXX 93, CCLXXI 1 e 13, nota a CCCLIX 57.

13. *strinse*: l'azione del *tempo* sul cuore dell'amante, parallela a *torse* sulle chiome dell'amata, nel perfetto parallelismo per cui *nodi* è ripreso da *laccio*, e *saldi* da *possente*. Il tempo agisce come la mano della donna nei due sonetti del guanto: «O bella man, che mi destringi 'l core» (CXCIX 1), «duo braccia accorte et preste | son a stringere il cor...» (CC 3-4); cfr. LIX 4-5. *laccio*: a raddoppio di *nodo*, cfr. CXCVII 9, CCLXX 61, CCLXXI 6, ecc.

14. *Morte*: evocata in CXCV 13 e 10, CXCVIII 7, qui personaggio in lotta col tempo. *sola fia ... lo snodi*: soltanto la Morte sarà a sciogliere il cuore di lí (*indi*), da quel nodo-laccio. Allitterazione di chiusura *inDI-snoDI*, e rima derivativa di *snodi* con *nodi*. Le terzine primitive di questo sonetto sono state utilizzate, con ritocchi nel senso della luce e del *lume*, per il sonetto *L'aura gentil* (cfr. introduzione a CXCIV); le volte della prima stesura sono le seguenti, vv. 9-14: «Le quali ella spargeva, et spirti tali | vidi, et ta' nodi [*variante sostitutiva* lacci] ch'io ritorno all'ésca; | et s'io v'aggiungo, fiami il fuggir tardo [cfr. CXCIV 11]. | Bisognanmi [*poi* Io chiederei, *e ancora* Io chiedrei] a scampar non arme, ançi ali [cfr. CXCIV 12], | ché 'n ogni modo par che 'l mio mal cresca, | et da·llunge mi struggo et da presso ardo [cfr. CXCIV 14]»; cfr. Contini, *Varianti*, pp. 21-23; Segre, *Sonetti dell'aura*. Si noterà che il messaggio degli antichi vv. 10 e 13, «ch'io ritorno all'ésca ... | ché 'n ogni modo par che 'l mio mal cresca» (rima D), corrisponde anche verbalmente ai vv. 8-10 della ballata LV: «conven che 'l duol per gli occhi si distille | dal cor, ch'à seco le faville et *l'ésca*: | non pur qual fu, ma *pare a me che cresca*».

CXCVII

L'aura celeste che 'n quel verde lauro
spira, ov'Amor ferí nel fianco Apollo,
et a me pose un dolce giogo al collo,
4 tal che mia libertà tardi restauro,

pò quello in me, che nel gran vecchio mauro
Medusa quando in selce transformollo;
né posso dal bel nodo omai dar crollo,
8 là 've il sol perde, non pur l'ambra o l'auro:

dico le chiome bionde, e 'l crespo laccio,
che sí soavemente lega et stringe
11 l'alma, che d'umiltate e non d'altr'armo.

L'ombra sua sola fa 'l mio cor un ghiaccio,
et di bianca paura il viso tinge;
14 ma li occhi ànno vertú di farne un marmo.

Il volto di Medusa, «che fa di marmo chi da presso 'l guarda» (CXXXI 11) o, con variante interna, «che facea marmo diventar la gente» (CLXXIX 11), è uno dei temi di questo sonetto in rima aspra e sottile, terzo del ciclo dell'Aura, dove *L'aura*... iniziale attenua l'ambigua funzione di vento primaverile, compresa nella cifra incipitaria di CXCIV e CXCVI, per introdurre invece a una situazione amorosa molteplice (l'aura è infatti *amorosa* in prima stesura, e *Amor* agisce al v. 2): è una «metafora incarnata» (Contini) che nel gran cumulo di simboli dà anche Laura = Medusa. È questa un'invenzione del poeta dei *Fragmenta*, dal sonetto di metamorfosi *Poco era* (LI) ai due distanti sonetti per Geri Gianfigliazzi (CXXXI e CLXXIX) fino all'ultima canzone dell'organismo allusiva a una situazione passata, «Medusa et l'error mio m'àn fatto un sasso» (CCCLXVI 111), laddove i *Trionfi* stanno con l'egida di Minerva, «lo scudo ... che mal vide Medusa», e quindi simbolicamente con la virtú di Perseo che, deviando l'immagine sullo specchio dello scudo, può decapitare la Gorgone (*Tr. Pud.* 118-19; *Afr.* III 181-83). Nell'*Africa* il poeta è invece sensibile a chi, come Atlante, osò guardare gli occhi di Medusa (III 407): occhi che, come quelli di Sofonisba, possono voltare il cuore di chiunque in «Meduseum ... marmor» (*Afr.* V 35-39). Nell'antico sonetto *Quando talor, da giusta ira commosso* (1336), lasciato fuori dal *Canzoniere*, probabilmente da leggere in trasparenza sotto questa aura *celeste*, Medusa giunge potentemente addosso «per far di me, volgendo gli occhi, un marmo», certo sull'immagine della Gorgone *vertentem lumina* dell'*Eneide* (VIII 438). Ma nel crogiolo dell'amata favola classica (*Met.* IV 604-62, 765-803; *Phars.* IX

659 sgg.) Petrarca innova scomponendo a suo modo quel volto in due elementi, ricorrenti nel ciclo: gli occhi, riservati per il colpo di grazia finale, che gorgonizzano l'amante (*marmo*) come pietrificano Atlante (*selce*), «ma li occhi ànno vertú di farne un marmo», e le chiome; chiome che, ancora ondeggiando sulle spalle sotto un sintomo di vento avvertibile solo in un passaggio degli scartafacci (il *soave spirto* abbandonato al v. 10, che le va *spargendo*, cfr. CXCVI 9), invadono tutta la parte centrale del testo con messaggi di prigionia, *giogo*, *nodo*, *laccio*, contrassegnate da un'aggettivazione ossimorica (*dolce giogo*, *bel nodo*, *crespo laccio*) indicativa che quel nodo o laccio di capelli non appartiene al volto della *saxifera* Gorgone (Lucano). Capelli di chi? da quali altre catene d'immagini discendenti? Colpisce il fatto che il *bel nodo* delle chiome entri nel testo senza annunci: «né posso dal bel nodo omai dar crollo» (v. 7), rinviando soltanto per via metaforica al *dolce giogo* (v. 3), che si profila già come un pesante vincolo di capelli. Ma la prima stesura di questo verso molto lavorato è piú trasparente, dando: «gli occhi et le chiome diermi horribil crollo» (lo stesso *crollo*, o colpo, ricevuto da Apollo nei *Trionfi* nella stessa situazione, le due sole occorrenze del Petrarca volgare: «e 'l biondo Apollo, | che solea disprezzar l'etate e l'arco | che gli diede in Tesaglia poi *tal crollo*», *Tr. Cup.* I 154-56), dove gli *occhi* (di Medusa) e le *chiome* (del lauro) risultano l'animazione ultima di quanto il testo ha enunciato fino a quel punto (v. 7). Nella redazione finale tutto rimane petrarchescamente avvolto e scorciato nella gran massa delle chiome, fino all'ultima terzina, dove l'*ombra* 'petrosa' del v. 12, che già di per sé gioca bisticciando funzionalmente con l'*ambra* dei capelli (v. 8), rimette in azione l'immagine iniziale; l'*ombra*, anticipatrice di *paura* (*fredda* infatti in una soluzione intermedia), è un certo rinvio alla chioma del *lauro* iniziale, che è *arbor ... umbrifera* per natura (*Coll. laur.* XI 4), Dafne stessa («Dapnes enim grece, ut asserit Uguccio [*Deriv.* s.v. *Daphnes*; Isidoro, *Etym.* XVII VII 2], latine laurus est»), per forza della quale rimane imprigionato Apollo, finché i bei crini, prima all'aura sparsi («et levis inpulsos retro dabat aura capillos»), diventano i perenni rami del lauro («in frondem ... crescunt», *Met.* I 529 e 550), che imprigionano anche l'amante di ora, doppiamente torturato dal *ghiaccio* di Dafne e dal *marmo* di Medusa.

Il sonetto, molto tormentato negli scartafacci (Vat. lat. 3196), è l'ultimo della facciata 2*r*, ultimo qui scritto del ciclo dell'Aura (cfr. introduzione a CXCIV). È copiato, come gli altri, da Petrarca di sua mano nella vulgata (Vat. lat. 3195) il o dopo il 19 marzo 1368 (Wilkins); alcune ultime innovazioni, divergenti dalla lezione delle minute (vv. 10 e 11, e in parte vv. 7, 12, 13), sono scritte su rasura.

Sonetto su cinque rime, ABBA ABBA, CDE CDE, come CXCVIII-CC. Assonanza in ACE *-auro*, *-accio*, *-armo*.

BIBLIOGRAFIA: Güntert, *Sintassi reciproca*, pp. 15-20.

1. *L'aura celeste*: un'aura non di questa terra, capace di scatenare prodigi, in sintonia con la sigla d'apertura di CXCIV e CXCVI, qui con aggettivo intonato alla natura della «divine frondis» dell'alloro (*Epyst.* I 3, 120); cfr. CCCLVI 1. In prima stesura l'aura è *amorosa*, con sintagma che rimane, in situazione primaverile, nella sestina *A la dolce ombra*: «l'aura amorosa che rinova il tempo» (cfr. nota a CXLII 5); contestualmente il tema-primavera è implicito per il messaggio dei due primi testi del ciclo dell'Aura (CXCIV e CXCVI). *quel verde lauro*: nel quale si trasformò Dafne fuggendo da Apollo, «l'onorata et sacra fronde» che infiamma i due amanti nel sonetto XXXIV. Il *verde* allaccia il tema con i vicini «verdi ... rami» di CXCV 3 e con le «verdi fronde» di CXCVI 1, men-

tre il *lauro*, «quasi-omonimo e quasi-sinonimo di *Laura*» (Segre), gioca in orizzontale con *L'aura* all'altro capo del verso e in verticale con *l'auro* del v. 8, nel reticolo fonico allusivo che si ripete in CCXLVI, «*L'aura* che 'l verde *lauro* et *l'aureo* crine | soavemente sospirando move...», dove *sospirare* è una variante interna di questo *spira* (v. 2), misto di soffio e di respiro-sospiro, come in CIX 9-11: «*L'aura soave* che dal chiaro viso | *move* col suon de le parole accorte | per far dolce sereno ovunque *spira*...» In prima stesura l'intero verso dava: *L'aura amorosa in quel bel verde lauro*, con una soluzione sintattica senza relativo che sarà spostata su CXCVIII («L'aura soave al sole spiega et vibra | l'auro»), laddove la presenza del pronome connota i due primi testi del ciclo, «L'aura gentil, che...» (CXCIV), «L'aura serena che...» (CXCVI). L'*enjambement* iniziale, «'n quel verde lauro | spira...», si ripete con tutta l'emozione di questo testo nel sonetto 'in morte' CCCLVI 1-2: «*L'aura mia sacra* al mio stanco riposo | *spira* sí spesso...».

2. *ov(e)*: tra i rami dell'alloro, dove il dio d'Amore feroce fanciullo simbolicamente cattura Apollo secondo Ovidio (*Met.* I 452-67) nonché il poeta che scrive, in quel raddoppio di situazione amorosa che il *Canzoniere* descrive in piú punti, come nel sonetto XXXIV 7-8: «l'onorata et sacra fronde, | *ove* tu prima, et poi fu' invescato io». *ferí nel fianco*: trafisse nel cuore, con metafora allusiva, come in CV 87, «chi m'à 'l fianco ferito, - et chi 'l risalda», cfr. LXXV 11; Cavalcanti, *Voi che per li occhi*, 11: «un dardo mi gittò dentro dal fianco». Cosí in Ovidio il dio d'Amore, con la freccia d'oro che fa innamorare, «laesit Apollineas traiecta per ossa medullas» (*Met.* I 473; *Afr.* III 219-22). Negli scartafacci la prima lezione *ove Amor nel cor percosse Apollo*, col latinismo *percosse* che richiama l'*impresse* finale del sonetto *Di dí in dí* (nota a CXCV 14), eclissato da *ferí* che si lega ambiguamente al *ferir* del colpo di vento nel sonetto che precede («mormorando a ferir nel volto viemme», CXCVI 2); l'uso neutro di *percuotere* è anche in Dante, del quale la lezione primitiva serba forse un ricordo, canzone *E' m'incresce di me*, 65: «per una luce che nel cuor percosse». Il *cor* originario, che compare al v. 12 già in prima stesura, contrassegna altresí anche il secondo verso della prima stesura di CXCIV, «et reschiara il meo cor torbido et fosco».

3. *et a me pose*: va sottinteso *ov(e)*, nel parallelismo tra la ferita di allora e la prigionia di ora; infatti nelle minute la successione *dove a me* e *poscia a me*. *giogo*: metafora già ovidiana, *iugum Amoris*, vincolo e catena amorosa (cfr. nota a LXII 10, LI 12, LXXIX 6, LXXXIX 10-11, CCLXX 1, CCCLX 38), che sottilmente prefigura in anticipo il giogo montano nel quale è trasformato Atlante (v. 6); qui ossimoricamente *dolce* (cfr. CCIX 7 e nota a XXIX 6-7), come nel Vangelo di Matteo XI 30: «Iugum enim meum suave est, et onus meum leve» (Castelvetro). Il *dolce giogo* anticipa quello che poi si precisa come *bel nodo* e *crespo laccio* (vv. 7 e 9), cioè le «chiome bionde», v. 9. La sinonimia metaforica di *giogo*, *nodo* e *laccio* (e *catena*) appare anche nella lettera poetica a Giacomo Colonna, *Epyst.* I 6, 44-63: «Iam duo lustra gravem fessa cervice *cathenam* | pertuleram, indignans tantum in mea colla tot annis | femineo licuisse *iugo*; ... iam fomite molli | ignis ad extremas penetraverat usque medullas, | ... | *libertatis amor* miseri dum pectus amantis | cepit et aversas cordi suffigere curas. | Erigor, et multa *iuga* vi convellere nitor | ... aggredior tamen, et Deus ipse labori | affuit et collum veteri dissolvere *nodo* [cfr. CCLXX 1] | prebuit, ac tanto victorem evadere bello, | ... *Vincla* illa iterum asperiora parabat»; cfr. LXXXIX 10.

4. *tal...*: cosí dolce e cosí «grave» (LI 12). *libertà*: la «bella libertà» del sonetto XCVII 1, che Amore rende irraggiungibile (XCVI 9-10). *tardi*: lentamente, e quindi inutilmente, come nel messaggio del primo sonetto dell'Aura, «'l fuggir m'è tardo», per cui nota a CXCIV 11. *restauro*: ristabilisco, ripri-

stino; latinismo centrale della rima 'aspra' in *-auro*. Il groviglio fonico *liberTÀ TArdi resTAuro* («Quel *ta ta* non fa dolce armonia», Tassoni; ma cfr. introduzione al sonetto V) è funzionale all'intreccio mentale, come nel sonetto proemiale, I 11-12.

5. *pò quello in me ... mauro*: ha su di me lo stesso potere, la stessa forza, che ebbe Medusa su Atlante. Il soggetto è *L'aura-Laura-lauro*, in parallelo con Medusa, che pietrifica chi la guarda. *che*: va sottinteso *poté*, per zeugma sintattico. *gran vecchio mauro*: il gigantesco vecchio della Mauritania è Atlante, secondo Ovidio, *Met.* IV 631-32: «Hic hominum cunctos ingenti corpore praestans | Iapetionides Atlas fuit...», evocato con perifrasi similare nel sonetto di trasformazioni *Poco era*: «quel vecchio stancho | che fa co le sue spalle ombra a Marroccho», per cui cfr. nota a LI 13. Nelle minute il verso è molto lavorato, nell'insieme del testo primitivo «gremito di fratture» (Contini), con la successione: a) *et fu in me tal qual in quel vecchio mauro*, b) *tal fu in me* [*vel*, oppure: *questa è in me*] *qual in quel gran vecchio mauro*, c) [variante alternativa, *vel*] *fêrmi i belli occhi allor quale il gran mauro*, d) *Quel fa di me che del gran vecchio mauro*.

6. *Medusa ... transformollo*: lo stesso effetto-Medusa nel sonetto a Geri Gianfigliazzi: «andrei non altramente | a veder lei, che 'l volto di Medusa, | che facea marmo diventar la gente» (cfr. introduzione a CLXXIX); cosí nel sonetto extravagante *Quando talor*, che il postillatore dell'apografo Casanatense 924 fa risalire al 4 novembre 1336: «ratto mi giugne una [«allusione a Medusa», giustamente il Solerti] piú forte a dosso | per far di me, volgendo gli occhi, un marmo» (Vat. lat. 3196, c. 10*v*; Solerti, VIII; cfr. Bettarini, *Lacrime e inchiostro*, pp. 173-174). Contestualmente interessante anche il tacito richiamo a Medusa nel sonetto *Io canterei*, dove il solito effetto è promosso dall'aura-respiro (*òra*), con la caratteristica ambiguità: «vedrei ... le rose vermiglie infra la neve | *mover da l'òra*, et discovrir l'avorio | che fa di marmo chi da presso 'l guarda», per cui nota a CXXXI 9-10. *quando in selce...*: quando Medusa trasformò Atlante in un giogo montano (*Met.* IV 655-62; *Afr.* III 404-17). La *selce*, rispetto a *petra* della prima stesura (cfr. LI 7), è verbalmente vicina alle cose «in silicem ... conversa» di Ovidio (Trovato), nella storia di Medusa raccontata a tavola dallo stesso Perseo (*Met.* IV 781); nondimeno l'immagine profonda che muove il parallelo sembra poggiare sul *giogo*, quello dell'amante (v. 3) e quello nel quale è trasformato Atlante: «Quantus erat, mons factus Atlas; nam barba comaeque | in silvas abeunt, *iuga* sunt umerique manusque...» (*Met.* IV 657-58); lo stesso contatto mentale è infatti in LI 12-14: «et sarei fuor del grave giogo et aspro, | per cui i' ò invidia di quel vecchio stancho | che fa co le sue spalle ombra a Marroccho». Le «spalle et l'armo» di Atlante, che reggono il gran peso dell'universo (*Met.* IV 661-62), sono evocate con messaggio affine di fatica nel sonetto disperso *Quando talor*, insieme a Medusa (cfr. nota al v. 6), nonché nel passo sopracitato dell'*Africa*; qui, per slittamento d'immagine, l'*armo* di Atlante (gli *umeri* ovidiani), compare nella prima stesura del v. 11 («spargendole or su questo or su quel'armo»), e, finalmente tradotto con *omero*, è trasferito nell'ultimo sonetto dell'Aura, CXCVIII 11. In altra metamorfosi la *selce* è anche nella canzone *Nel dolce tempo*, cfr. nota XXIII 138; *Fam.* XXII 9, 2, a Socrate: «hec per singula cogitans indurescebam sensim et in silicem atque adamanta vertebar».

7. *né posso*: e non posso, in antitesi a quanto *pò* «L'aura celeste» (v. 5); cfr. in parallelo i messaggi negativi di CXCV 2-3. La prima lezione degli scartafacci *Gli occhi et le chiome diermi horribil crollo* mette in circuito il tema occhi, già avanzato in una variante intermedia del v. 5 («fêrmi i belli occhi allor quale il gran mauro») e poi sapientemente rinviato nell'ultimo verso. Nelle minute si leg-

ge ancora in successione: *Et senti' da le chiome horribil crollo* [cfr. v. 9], *Non posso dal bel laccio omai dar crollo*, *Né posso io dal bel nodo omai dar crollo*; nell'ultimo passaggio s'impianta l'equivalenza di *laccio*, ripreso ad attacco delle terzine, e di *nodo*: il tutto come variazione dell'immagine del (*dolce*) *giogo*, dal quale l'amante non può scrollarsi (*dar crollo*), immobilizzato come Vanni Fucci avvolto dalle serpi «che non potea con esse dare un crollo» (*Inf.* XXV 9; Ferrari). Lo stesso *nodo* di capelli, non piú medusei, non piú 'petrosi', ma ugualmente vincolanti, in CXCVIII 10 e CXCVI 12. Gioco paronomastico di *crollo* con *collo*.

8. *là 've*: laddove, in quel «bel nodo» di capelli. In prima stesura *dove*, ma il piú misterioso *là 've*, *Laue* nella scrittura di Petrarca, s'intreccia con *L'aura* con *lauro* e con *l'auro*, come nell'intenso gioco fonosimbolico iniziale della sestina «*Là ve*r' *l'au*rora, che sí dolce *l'au*ra | al tempo novo suol movere i fiori...» (CCXXXIX). *perde*: il sole resta vinto (se messo al paragone di quei capelli splendenti); cosí similmente nell'*Africa*, della chioma di Sofonisba: «Fulgentior auro | quolibet, et solis radiis factura pudorem, | cesaries spargenda levi pendebat ab aura | colla super...» (V 25-28); cfr. XXX 37-38, CXXIX 43-45, CC 13-14, CCCXLVIII 2-3. *pur*: soltanto. *l'ambra*: gemma biondeggiante giallo-oro; cfr. Plinio, *Nat. hist.* XXXVII 11-12, dove si parla anche dei capelli 'ambrati' (*sucinos*) di Poppea. *l'auro*: ripreso all'altro capo del verso nel sonetto che segue, CXCVIII 2. Tutto il verso fonde le varie risonanze foniche del testo: *là 've* con *L'aura-lauro-l'auro*, *perde* alla scadenza del primo emistichio quinario in rima interna con *verde* (v. 1), *l'ambra* bisticciante con *L'ombra* che apre la seconda terzina, v. 12.

9. *dico*: verbo di transizione, messo a chiarire che il «bel nodo» (v. 7) sono «chiome bionde», con richiamo all'intrico di capelli del sonetto precedente, vv. 7-11; simile movimento di tono sommesso medio-basso, anche nel sonetto disperso *Quando talor*, 3: «dico la sola vista...», messo a chiarire il v. 2 del vecchio sonetto. Negli scartafacci *dico* è aggiunto in margine a *Le chiome*... *crespo*: ricciuto e qui increspato dal vento, giusta il messaggio comune a tutti i sonetti dell'Aura; cosí Dante, *Cosí nel mio parlar*, 63-64: «biondi capelli | ch'Amor per consumarmi increspa e dora»; nota a CLX 14. *laccio*: ancora il nodo delle chiome, come nel *planctu*s CCLXX 61-62, «Dal laccio d'òr non sia mai chi me scioglia, | negletto ad arte, e 'nnanellato...».

10. *che sí soavemente* ... *stringe*: la stessa immagine nella ballata LIX 4-6, «Tra le chiome de l'òr nascose il *laccio*, | al qual mi *strinse*, Amore; | et da' begli occhi mosse il freddo ghiaccio...» Molto importante la prima stesura, dove compare un «soave spirto» esattamente uguale al «soave suo spirto» di CXCIV 3, il vento-soffio-respiro dell'intero ciclo; il *crespo laccio* dei capelli in prima soluzione è dunque ancora mosso dal vento: *e 'l crespo laccio* | *di ch'un soave spirto mi destringe*; il contatto con l'attuale primo sonetto dell'Aura è dimostrato anche dalla seconda soluzione degli scartafacci, dove lo *spirto* da *soave* passa a *gentil* (*di ch'un spirto gentil mi lega et stringe*), in perfetta equivalenza con *L'aura gentil* del famoso *incipit* (CXCIV). *soavemente*: avverbio che rinvia al *dolcemente* di CXCVI 9, per lo stesso movimento di chiome. *lega*: lo stesso verbo dentro la stessa situazione in CXCVIII 1-4: «Laura soave ... de le chiome stesse | lega 'l cor lasso», dove sembra recuperato il messaggio perduto nelle varianti di questo verso. *stringe*: lo stesso verbo di CXCVI 13, «et strinse 'l cor d'un laccio...», qui con ritardante *enjambement*, «stringe | l'alma».

11. *umiltate*: la paziente sopportazione di chi è sotto il *giogo*, la stessa consigliata a Geri, «umiltà sí vera, | ch'a forza ogni suo sdegno indietro tira», per cui cfr. nota a CLXXIX 7; cosí nel sonetto disperso *Quando talor*, 2: «de l'usata hu-

miltà pur mi disarmo». Ma nel concero degli scartafacci questo verso ha due varianti relative alle chiome bionde: *spargendole or su questo or su quel'armo*, poi (variante alternativa) *spargendole or sul manco or sul dextro armo*, dove *armo* è sostantivo come quello di Atlante nel sonetto rifiutato, cfr. nota al v. 6. Quest'immagine di capelli ondeggianti sulle spalle, tolta di qui, è trasferita nella stessa posizione nell'ultimo sonetto dell'Aura: «vedendo ... folgorare i nodi ond'io son preso, | or su l'omero dextro et or sul manco», per cui note CXCVIII 11 e a CXCVI 9. *armo*: mi armo, come dice l'ultima variante scritta nelle minute *contra 'l qual d'umiltà, non d'altro, m'armo*; verbo che rinvia internamente ad *arme* di CXCIV 12.

12. *L'ombra sua*: l'ombra del *lauro* (v. 1), con ritorno al tema iniziale; allo stesso modo «la sua bell'ombra» è quella dell'*arbor* sempreverde nel sonetto *Di dí in dí*, per cui nota a CXCV 7, CCCXXVII 1-2. *sola*: con significato avverbiale, corrispondente a *pur* delle varianti primitive, con altra collocazione; e cioè: soltanto l'ombra di quelle chiome (v. 9) fa gelare di paura; cfr. CXCVI 11. Questo messaggio è piú evidente nei passaggi della prima stesura, che contiene anche un'idea di lontananza (*da lunge*, cfr. CXCIV 14): *Pur a l'ombra da·llunge il cor fa un ghiaccio*, poi *Pur la sua ombra fa 'l mio cor un ghiaccio*; l'attacco di quest'ultima variante ricorda «l'amor ch'io porto *pur a la sua ombra*» della sestina dantesca *Al poco giorno*, 27; cfr. Lucano, *Phars*. IX 681-82.

13. *bianca paura*: il color bianco anticipa il *marmo* finale, secondo l'immagine di LI 8-10, in tema di metamorfosi: «oggi sarei ... d'un bel marmo biancho, | per la paura forse...» Nelle minute i passaggi (lettura Appel-Romanò dell'ultima terzina, quasi scomparsa nell'autografo): *Paura extrema, e 'l volto mi depinge*, *E di paura il volto mi depinge*, *E 'l volto di color' novi depinge*, *E di bianca* [vel *fredda*] *paura mi depinge* [oppure *il viso pinge* o *tinge*]. I *color' novi* della variante intermedia sono danteschi, «fatti di color' novi, | poi li ti mostra» (*Tre donne*, 98-99), cosí come il verbo *depingersi* (d'uno stato d'animo) rinvia alla *Commedia*: «Di maraviglia ... mi dipinsi» (*Purg*. II 82), «e di trista vergogna si dipinse» (*Inf*. XXIV 132). *tinge*: rima ricca in variante complicata con *stringe*.

14. *vertú*: il potere (a ripresa del messaggio di *pò*, v. 5); cosí Dante, *Deh peregrini*, 14, «hanno vertú di far piangere altrui» (*Vita Nuova* XL). *farne*: del cuore; infatti in prima stesura *di farlo*. *marmo*: il marmo meduseo di LI 9, dei sonetti a Geri CXXXI 11 e CLXXIX 11, nonché del sonetto extravagante *Quando talor*, 6: «per far di me, volgendo gli occhi, un marmo» (in rima con *disarmo*, *armo* verbo e *armo*-omero; cfr. CXXXV 71). In sede finale questo lemma 'petroso' rinvia al distico di chiusura della canzone di Dante *Io son venuto*, 71-72: «Saranne quello ch'è d'un uom di marmo, | se in pargoletta fia *per core un marmo*». Similmente nell'*Africa*, degli occhi di Sofonisba: «Lumina quid referam...? divina quod illis | vis inerat radiansque decor, qui pectora posset | flectere quo vellet, mentesque auferre tuendo, | inque Meduseum precordia vertere marmor...» (V 35-39). Gioco fonico di chiusura anche tra gli estremi del verso, «*ma* ... *mar*mo».

CXCVIII

L'aura soave al sole spiega et vibra
l'auro ch'Amor di sua man fila et tesse
là da' belli occhi, et de le chiome stesse
4 lega 'l cor lasso, e i lievi spirti cribra.

Non ò medolla in osso, o sangue in fibra,
ch'i' non senta tremar, pur ch'i' m'apresse
dove è chi morte et vita inseme, spesse
8 volte, in frale bilancia appende et libra,

vedendo ardere i lumi ond'io m'accendo,
et folgorare i nodi ond'io son preso,
11 or su l'omero dextro et or sul manco.

I' nol posso ridir, ché nol comprendo:
da ta' due luci è l'intellecto offeso,
14 et di tanta dolcezza oppresso et stanco.

Sonetto conclusivo del ciclo dell'Aura, una sintesi del tema occhi-chiome. Se il testo perfeziona il moto d'avvicinamento del primo («Per ritrovar ove 'l cor lasso appoggi | fuggo...», CXCIV), qui direttamente enunciato («pur ch'i' m'a-presse | dove...», vv. 6-7), e se del secondo trattiene l'emozione archetipica dei capelli «a l'aura sparsi» (CXCVI, come in XC e nell'*Africa* V 25-31 per la chioma di Sofonisba), *L'aura soave* geneticamente dipende da varianti sospese e abbandonate del penultimo anello della catena *L'aura celeste* (CXCVII), sia pure in un intreccio ancora piú prezioso. Dall'eccedenza immaginativa di CXCVII trascorre qui la contemporaneità vincolante di occhi e di chiome, *lumi* e *nodi*, distesi con somma ambiguità di asimmetria sintattica nello stesso verso: «là da' belli occhi, et de le chiome stesse...» (v. 3), come nella variante primitiva del sonetto CXCVII 7: «gli occhi et le chiome diermi horribil crollo»; occhi e chiome poi sovrapposti nelle terzine in due emblemi paralleli di abbagliante luminosità: «vedendo ardere i lumi ... | et folgorare i nodi...» *L'aura soave* eredita anche da *L'aura celeste*, nella stessa posizione alla fine del primo piede della sirma, una variante lasciata di là, relativa al turbativo ondeggiare di capelli sulle spalle, «spargendole or sul manco or sul dextro armo» (CXCVII 11), dove l'aspro *armo* in rima (quello stesso originario di Atlante nel sonetto disperso *Quando talor*) è finalmente tradotto con *omero* all'interno del verso in un rigiro assonanzante, scorciando lo stesso movimento delle chiome (*spargendole*), che ora ondeggiano di sola luce: «vedendo ... folgorare i nodi ond'io son preso, | or su l'omero dextro et or sul manco», con tipica ellissi, o vuoto di senso, petrarchesca. *L'aura soa-*

ve appartiene dunque allo stesso momento cronologico dell'*aura celeste*, esaurisce il suo potenziale trasformando *nodi* e *lacci* in vincoli luminosi ancora piú torturanti, benché altro sia il momento ideale, l'accezione stilistica (Contini), tanto piú ricca di simmetrie e di coppie, funzionali all'immagine centrale della fragile *bilancia* dell'essere (v. 8), di rari *enjambements* che spoltigliano il tempo, di latinismi in rima (*cribra*, *appende et libra*), per altro cromaticamente non disformi dalla rima sottile in *-auro* di CXCVII, da quella in *-olpo* di CXCV e da quella in *-ibo* di *Pasco la mente*, CXCIII.

L'ultimo sonetto dell'Aura, certo ultimo scritto dell'omogenea sequenza, non è conservato nell'incartamento degli scartafacci; da un foglio dunque perduto è stato copiato da Petrarca nella vulgata (Vat. lat. 3195) entro il 18 maggio 1368 (Wilkins).

Sonetto su cinque rime, secondo lo schema ABBA ABBA, CDE CDE, come CXCVII e CXCIX-CC.

BIBLIOGRAFIA: Noferi, *Frammenti*, pp. 155-62.

1. *L'aura soave*: altra variante della sigla iniziale del ciclo dell'Aura, con lo stesso «Vago dubbioso parlare» (Castelvetro), qui a raddoppio del *soave* ... *spirto* di CXCIV 3 e a ricordo dell'*aura celeste* che *soavemente* allaccia il cuore dell'amante (CXCVII 10, per cui cfr. nota). Il *Canzoniere* accoglie tutta la gamma di significanti di questo prezioso sintagma: «L'aura soave a cui governo et vela | commisi entrando a l'amorosa vita...» (sestina LXXX 7-8), «L'aura soave che dal chiaro viso | move ... | per far dolce sereno ovunque spira...» (CIX 9-11), «Se quell'aura soave de' sospiri...» (CCLXXXVI 1), «e 'l mar tranquillo, et l'aura era soave» (CCCXXIII 16). Il postillatore del codice Casanatense 924 reca *L'aura soave* come variante marginale dell'inizio *L'aura serena* (CXCVI). *sole*: lemma centrale del verso, alla clausola interna del primo emistichio settenario (ripresa da *Amor*, *cor*, poi *or* ... *or*, vv. 2, 3 e 11), che fonicamente assorbe i movimenti laterali di *SOave* e di *Spiega*. *spiega et vibra*: scioglie, sparge (con lo stesso movimento che il vento dà ai capelli in CXCVI 8-9) e fa vibrare (quanto a intensità luministica) l'oro dei capelli, che come una rete (CLXXXI 1-2) il dio d'Amore tesse con le sue mani (v. 2). La somma di *enjambements* delle quartine, *vibra* | *l'auro*, *tesse* | *là*, *stesse* | *lega*, *m'apresse* | *dove*, collabora alla scomposizione delle immagini.

2. *l'auro*: sempre *l'auro* che gioca con *L'aura* e con *lauro* nel sonetto che precede, per cui nota a CXCVII 1; qui, all'inizio del verso, dà una pseudo-anafora (Noferi) che interessa tutta la prima quartina con movimento decrescente: «*L'aura* ... *l'auro* ... *là* ... *lega*». *Amor*: agisce tessendo la rete d'oro che invade tutto l'orizzonte, come agisce nella stessa posizione dentro il testo in CXCVII 2, separandosi dal sole-Apollo, che anche qui è coinvolto nel movimento dei capelli d'oro (*al sole*). *di sua man*: con le sue proprie mani; cfr. nota a CXCIII 7. *fila*: a rintocco assonanzante con la rima *-ibra*. I due verbi metaforici *fila et tesse* anticipano i *nodi* del v. 10, tematici della sequenza, CXCVI 12, CXCVII 7, con altra dittologia verbale in rima, come al v. 1 e al v. 8.

3. *là da' belli occhi*: vicino a quegli occhi belli; con formula spaziale piú misteriosa è ridata l'immagine finale della sestina XXX, con gli stessi emblemi a confronto: «*L'auro* e i topacii *al sol* sopra la neve | vincon le bionde *chiome presso agli occhi*». *de le chiome stesse*: con le chiome fatte di quell'*auro* lega il mio cuore stanco. Gli *occhi* e le *chiome*, finalmente allineati nello stesso verso, accolgono la soluzione primitiva del terzo anello del ciclo, «gli occhi et le chiome diermi horribil crollo» (nota a CXCVII 7), anche se di nuovo separati dalle diverse funzioni grammaticali che interrompono il ritmo binario.

4. *lega*: la stessa aura «soavemente lega et stringe | l'alma» nel sonetto che precede, per cui nota a CXCVII 10. *cor lasso*: a ripresa del «cor lasso» del primo sonetto dell'Aura, CXCIV 5; cfr. nota a CLXXVIII 5. Forte fusione delle quartine nel rintocco interno di *lasso* (alla clausola del primo emistichio quinario) con *osso* (primo emistichio settenario, v. 5), e poi, sulla stessa linea di voci negative, (*nol*) *posso* e *oppresso* (vv. 12 e 14, piú *-esse* della rima B) in gamma di consonanza-rima. *lievi spirti*: i leggeri, deboli spiriti vitali dell'amante, che si sintonizza con lo *spirto-aura*-vento-respiro di tutta la sequenza, in CXCIV 3 e nei passaggi abbandonati (cfr. nota a CXCVII 10). Similare tensione tra *lega* e un verbo di contenuto opposto agli estremi del verso, qui il latinismo *cribra* segnato da *asperitas*, è in CLXX 13, con messaggio omogeneo: «*lega* la lingua altrui, gli *spirti involа*». *cribra*: rende ancora piú «lievi», come se fossero passati al cribro, crivello, vaglio o setaccio, e quindi fa fuggire via, disperde, con quella fuga degli spiriti dal cuore che è tipicamente cavalcantiana, come nella canzone *Io non pensava*, 13-14: «Amore | ruppe tutti miei spiriti a fuggire», per cui cfr. nota di Contini al sonetto *Deh, spiriti miei*, 1 (PD II 497), dove è ricordato il «corpus *subtile* quod vocatur spiritus» di Alberto Magno (*De somno et vigilia* I, tr. 1 7) citato nel commento Busnelli e Vandelli, poi Vasoli, al *Convivio* II XIII 24; si veda anche il commento di De Robertis allo stesso sonetto di Cavalcanti, p. 23. Lo stesso verbo nel frammento Weiss del *Triumphus Fame*: «fra lor discordi e non è chi 'l ver cribri», in rima con *vibri* (IIa 108; *Tr. Pud.* 151).

5. *Non ò medolla in osso*: ad indicare tutte le operazioni vitali dissolte e disperse dal quel *cribra*; cfr. CLV 8: «et ricercarmi le medolle et gli ossi», qui in implicazione interna con *disosso* di CXCV 10, sempre alla scadenza del primo emistichio settenario. Un riflesso del Libro di Giobbe in rapporto al verbo *tremar* (v. 6): «Pavor tenuit me et tremor, et omnia ossa mea perterrita sunt» (IV 14). *fibra*: la guaina dove scorre il sangue, vena.

6. *ch'i' non senta tremar*: motivo del secondo sonetto dell'Aura, «che ripensando anchor trema la mente» (CXCVI 11); cfr. *Purg.* XXX 46-47: «Men che dramma | di sangue m'è rimaso che non tremi» (Scherillo); *Aen.* II 120-21: «gelidusque per ima cucurrit | ossa tremor» (Gesualdo); anche Arnaut Daniel, *Lo ferm voler*, 10: «non ai membre no·m fremisca, neis l'ongla». Il verbo *tremar* trova eco e motivazione nel *folgorare* della prima terzina, v. 10; cfr. CC 12. *pur ch'i' m'apresse*: soltanto che io mi avvicini a quel luogo dove... Lo stesso *enjambement*, *apresse* | *dove*, spinge a un punto di massima separazione dell'Io, già analiticamente scomposto in *cor*, *spirti*, *medolla*, *osso*, *sangue*, *fibra*, e poi sospeso tra *morte et vita* (v. 7); richiamo interno alla prossimità negativa del primo sonetto dell'Aura, per cui nota a CXCIV 14. Rima ricca di *apresse* con *spesse* (in variante complicata), come nella prima quartina di *tesse* con *stesse*, nel grande reticolo fonico, ritmico e timbrico, di tutto il testo, in verticale e in orizzontale.

7-8. *dove*: l'avverbio di avvicinamento che dà avvio alla *quête* nel primo sonetto dell'Aura, CXCIV 5, «Per ritrovar *ove* 'l *cor lasso* appoggi...». *chi*: il solito pronome ambiguo, che risponde ad *altri* di CXCVI 5, cfr. nota a CXCIX 14. *spesse* | *volte*: anche la frantumazione della comune formula temporale collabora al quadro della segmentazione dell'Io in puri termini grammaticali. Il messaggio d'intermittenza temporale si oppone alla sincronia di *morte et vita* designata dall'avverbio *inseme* (che consuona in atonia con le *chiome* del v. 3). *frale*: fragile, e perciò sensibile e pronta a traboccare da una parte o dall'altra. Per la forma vedi nota a LXXI 31-33, CXXXII 10, ecc. L'aggettivo è congruente al cuore *lasso* e agli spiriti *lievi*, essendo la bilancia del cuore in fragile equilibrio tra la vita e la morte. *appende et libra*: sospende (alla bilancia) e pesa. Il doppio latinismo

in rima (*appendere*, *librare*) ha un probabile modello in un passo di Isaia dove si parla della magnificenza di Dio mediante una somma d'immagini interrogative, qui volte al positivo: «*quis appendit* tribus digitis molem terrae, et *libravit* in pondere montes et colles *in statera*?» (*Is* XL 12); in parallelo: «et le cose mortali | ... | librar con giusta lance» (nota a CCCLIX 40-42); cfr. *Purg*. XXVII 1-3 per la rima di *libra* con *vibra*.

9. *vedendo*: gerundio che riprende a distanza «ch'i' non senta tremar» (v. 6), con forte fusione sintattica tra quartine e terzine, rincarata dalla pseudo-rima di *appende* (v. 8) con i due verbi-azione *vedendo* e *accendo* divaricati agli estremi del verso. Variazione sul tema del vedere gli occhi dell'Altro dell'*aura serena*: «e 'l bel viso veder, ch'altri m'asconde...», per cui nota a CXCVI 5. *i lumi*: i *lumina* piú ardenti del sole di Sofonisba, gli occhi-raggi della donna, uno dei due temi di tutta la sequenza, come *sole* (CXCIV 8), *viso* (CXCVI 5) e *occhi* (CXCVII 14, qui v. 3); si veda l'*ardente lume* nella sestina CXLII 10. *ond'io m'accendo*: dai quali e per i quali m'infiammo.

10. *folgorare*: il verbo che di solito è impiegato per la saetta dello sguardo, e qui, per sdoppiamento dell'unico sèma di luce, delle chiome (*nodi*); cosí «veggio i belli occhi, et folgorar da lunge» (CCXXI 10), «Vive faville uscian de' duo bei lumi | vèr' me sí dolcemente folgorando» (CCLVIII 1-2), cfr. note a CXLVII 8 e CLXXXI 10. Per la concomitanza di *ardere* e di *folgorare* si veda il contatto, là negativo, della canzone delle Visioni, per cui nota a CCCXXIII 33. *nodi*: altra voce tematica della sequenza dell'Aura, CXCVI 12, CXCVII 7. Il gioco fonico centrale del verso *I NODi OND'Io*, «anagramma (quasi un palindromo) che divide il v. 10... culmine concettuale nell'immagine della bilancia» (Segre), rinvia altresí all'intenso fonetismo di CXCVI 14, *indi* ... *snodi*; è un movimento tipico di Petrarca, se si pensa alla ballata extravagante *Amor che 'n cielo*, 7: «ma *do*gliomi del *nodo ond'io* son tar*do*...» (Vat. lat. 3196, c. 14*v*; Solerti, IX). *ond'io*: dai quali, a raddoppio della situazione del verso precedente; cfr. CCLXX 55.

11. *or su l'omero* ... *manco*: immagine di capelli ondeggianti sulle spalle che discende dalla prima stesura dell'*aura celeste*, nella stessa posizione alla fine della prima terzina: «spargendole or su questo or su quel'armo», con la variante «spargedole or sul manco or sul dextro armo» (ritraduzione interna che dimostra che questo è l'ultimo sonetto scritto della serie dell'Aura, cfr. nota a CXCVII 11). Similmente sparsi sull'una e l'altra spalla sono i capelli di Niobe, *Met*. VI 167-68: «movensque decoro | cum capite inmissos umerum per utrumque capillos» (Zingarelli); allo stesso modo ondeggiante la chioma di Sofonisba, *Afr*. V 25-31: «Fulgentior auro | ... | cesaries *spargenda* levi pendebat ab aura | colla super, recto que sensim lactea tractu | surgebant, humerosque agiles affusa tegebat | *tunc*, *olim* substricta auro certamine blando | et placidis implexa modis...», per cui cfr. l'oscillazione di chiome *or avolte* ... *allora sciolte* di CXCVI 7-8.

12. *nol posso* ... *nol comprendo*: con lo stesso sentimento negativo del sonetto che precede, «*né posso* dal bel nodo omai dar crollo» (CXCVII 7), là paralisi, qui afasia per crisi d'intelligenza e di memoria. L'oggetto del *vedere* è nascosto in un puro pronome neutro inglobato nella negazione, «*nol* posso ridir ... *nol* comprendo», con ulteriore perdita d'immagine. Cosí Dante, con simile bipartizione del messaggio e del verso, nel sonetto *Ne li occhi porta*, 13: «non si pò dicer né tenere a mente» (*Vita Nuova* XXI); soprattutto nella prosa della *Vita Nuova* a commento del sonetto finale *Oltre la spera* («io no lo intendo», v. 10) con quell'abbaglio del *fulgor Veritatis*, XLI 6: «dico come elli la vede tale, cioè in tale qualitade, che io non lo posso intendere, cioè a dire che lo mio pensero sale ne la qualitade di costei in grado che lo mio intelletto *no lo puote comprendere*; con

ciò sia cosa che lo nostro intelletto s'abbia a quelle benedette anime sí come l'occhio debole a lo sole...»; cfr. introduzione a CXCIV.

13. *ta'*: tali, in forma ridotta protonica. *due luci*: l'*ardere* degli occhi e il *folgorare* delle chiome, sentiti come massa abbagliante (*luci*) non piú analizzabile se non per un raddoppio (*due*) d'intensità; formula parallela in CCLXIV 83, all'altro capo del verso: «è ritenuta anchor *da ta' duo nodi*». La parola *luce* in messaggio negativo anche nel primo sonetto dell'Aura: «ma perir mi dà 'l ciel per questa luce», CXCIV 13. *offeso*: «qual vista da vivo bagliore» (Chiòrboli), come infatti nell'agostiniano sonetto *Son animali*: «'l gran lume gli offende» (XIX 3); in parallelo «l'ingegno offeso dal soverchio lume» di CCXLVIII 13.

14. *tanta*: fa eco a *ta(li)* del verso precedente. *dolcezza*: altro lemma tematico della sequenza, qui immerso nelle stesse circostanze foniche dell'*aura gentil*: «Nel qual provo dolcezze *tante* et *tali*», per cui nota a CXCIV 9; la stessa nuova e insostenibile *dulcedo* della prima *cantilena oculorum*, LXXI 78. *oppresso*: altra pseudo-rima interna (assonanza) con *dextro* e *intellecto* (vv. 11 e 13); cfr. nota al v. 4; introduzione a CXCIV.

CXCIX

O bella man, che mi destringi 'l core,
e 'n poco spatio la mia vita chiudi;
man ov'ogni arte et tutti loro studi
poser Natura e 'l Ciel per farsi honore;

di cinque perle orïental' colore,
et sol ne le mie piaghe acerbi et crudi,
diti schietti soavi, a tempo ignudi
consente or voi, per arricchirme, Amore.

Candido leggiadretto et caro guanto,
che copria netto avorio et fresche rose,
chi vide al mondo mai sí dolci spoglie?

Cosí avess'io del bel velo altrettanto!
O inconstantia de l'umane cose!
Pur questo è furto, et vien chi me ne spoglie.

Il 19 maggio 1368, poco dopo aver trascritto di sua mano l'ultimo sonetto del ciclo dell'Aura nella copia definitiva del *Canzoniere* (cfr. introduzione al sonetto precedente), collocando tra le rime 'in vita' della Prima Parte testi concepiti abbondantemente *après coup*, Petrarca, che a quest'epoca fa il doppio mestiere di poeta in proprio e di copista di se medesimo insieme a un po' di privato antiquariato, squaderna per intero il suo libro di ricordi, e in una notte insonne ritrova tra cedole e carte scolorite un sonetto «vetustissimum ante .xxv. annos», questo che superbamente comincia «O bella man, che mi destringi 'l core, | e 'n poco spatio la mia vita chiudi», rimesso in azione in quel momento agitato: «insomnis diu, tandem surgo»; sarà un condensato petrarchesco per i petrarchisti futuri. Sulla nuova facciata degli scartafacci il vecchio sonetto va a combaciare con la sua emozione primigenia, e ha tanta vitalità da espandersi ancora in ben due variazioni 'preraffaelite' sul tema della mano-guanto (CC e CCI), a corona della modulazione omotematica dell'Aura sul motivo degli oggetti parcellizzati degli occhi e delle chiome (CXCIV, CXCVI-CXCVIII), sí da formare complessivamente il piú bell'esempio italiano di poesia attuale scritta... vent'anni dopo, come è stato supposto da Contini e poi dimostrato da Wilkins. I riflessi dei temi dell'Aura sono infatti avvertibili nel secondo elemento della serie *Non pur quell'una bella ignuda mano*, dove la bella mano nuda che si riveste del guanto lascia vedere per compenso altre grazie avvincenti, moltiplicando i *lacci* di prigionia della precedente sequenza (CXCVI 13, CXCVII 9) mediante *braccia*, *bocca*, *fronte* e giustappunto *occhi* e *chiome*, che «vincono il sole» (CC 14) come in

CXCVII 8, con quel movimento comune di approssimazione e di fuga, di guadagno e di perdita, che nella sequenza dell'Aura traspare nell'oscillazione tra sciogliere e legare, tra vedere e non vedere (CXCVI), e qui tra dare e togliere, spogliare e rivestire (v. 14, CC 2), raggiungere e fuggire (CCI 3, 12), nella labilità o *inconstantia* dell'essere. È immaginabile dunque che il primo sonetto *O bella man*, vecchio di venticinque anni e piú, con lontana 'occasione' nel primo soggiorno valchiusano (1343? 1344 per Porena, *Ordinamento del Canzoniere*, pp. 159-60), abbia prodotto per gemmazione stilistico-sentimentale intensamente retrospettiva altri due sonetti sulla mano-guanto in fusione organica, sia pure segmentata al momento della riprogettazione, sospinta dal soffio del vento di Provenza.

Sul *verso* della c. 2 delle minute, quella stessa che contiene sul *recto* i primi tre anelli del ciclo dell'Aura (cfr. introduzione a CXCIV), l'autore trascrive e corregge il sonetto *O bella man*, accompagnato dalla seguente postilla: *1368. maii .19. veneris nocte concubia insomnis diu, tandem surgo; et occurrit hoc vetustissimum ante .xxv. annos*. Segue sulla stessa facciata 2*v* del codice Vaticano lat. 3196 la stesura di primo getto delle stanze III-VII piú congedo della canzone delle Visioni; cfr. introduzione a CCCXXIII. Il testo per Wilkins entra però piú tardi nella copia definitiva dei *Fragmenta*, Vaticano lat. 3195, trascritto dall'autore tra il 1373 e i primi mesi del '74 in uno spazio bianco lasciato *ad hoc* tra CXCVIII e CC; cosí il primo sonetto del guanto sarebbe accolto nella vulgata dopo la trascrizione *in ordine* del secondo e del terzo, settembre-ottobre 1368 (*The Making*, pp. 173, 184), anche se il modulo della scrittura è invariato; l'ipotesi che il poeta abbia lasciato tempo a se stesso per ripensare un testo antico, di per sé plausibile e suggestiva, rimane incerta.

Sonetto su cinque rime, secondo lo schema ABBA ABBA, CDE CDE, come CXCVII, CXCVIII e CC.

BIBLIOGRAFIA: Pastore Stocchi, *Sonetti del guanto*, pp. 251-62.

1. *bella man*: la mano nuda spogliata del guanto, come risulta dall'attacco del sonetto che segue, dove tutt'e due stringono il cuore del poeta, «Non pur quell'una bella ignuda mano, | che con grave mio danno si riveste, | ma l'altra...» (CC); probabilmente la stessa *mano* che insieme al *velo* (v. 12) impedisce la vista dell'amata nel sonetto a Orso (XXXVIII) e nella seconda *cantilena oculorum*: «Torto mi face il velo | et la man che sí spesso s'atraversa | fra 'l mio sommo dilecto | et gli occhi...» (LXXII 55-58), due testi forse cronologicamente vicini a questo primo sonetto del guanto, cfr. nota a CXCVI 5. *destringi 'l core*: la mano come il tempo, che «strinse 'l cor» nel secondo sonetto dell'Aura (cfr. nota a CXCVI 13), e come il laccio delle chiome che «stringe | l'alma» nel terzo (CXCVII 10-11); il tutto rammemorato nello *stringere il cor* di CC 4. Finemente Castelvetro, non piú ricordato dai commentatori, richiama il tema del Libro dell'Ecclesiaste quando si parla della donna, «quae *laqueus* venatorum est ... vincula sunt manus illius» (VII 27). Nella prima stesura del sonetto *L'aura amorosa* e poi *celeste* il verbo è esattamente il piú raro *destringe*, cfr. nota a CXCVII 10.

2. *'n poco spatio*: quant'è quello del palmo d'una mano, con richiamo interno a «in men d'un palmo» di CXCIII 12; similmente nella canzone delle Visioni: «poco spatio asconde» (nota a CCCXXIII 23). *chiudi*: verbo che richiama la situazione similare della canzone CXXVII 92-93, «et se pur talor fuggo, | in cielo e 'n terra m'à rachiuso i passi...».

3. *man*: «bella repetizione» (Daniello), sopraggiunta in seconda battuta, dando la prima cancellata nelle minute *Ove arte e 'ngegno et tutti loro studi*; la coppia *arte e 'ngegno* si trova nel sonetto *Pasco la mente*, nelle medesime circostanze:

«quanto in questa vita | arte, ingegno et Natura e 'l Ciel pò fare», per cui cfr. nota a CXCIII 14; la soluzione d'arrivo rimanda per altro internamente al sonetto CLIV, con lo stesso *enjambement*: «Le stelle, il cielo et gli elementi a prova | tutte lor arti et ogni extrema cura | *poser* nel vivo lume...»; l'*arte* è anche qui la sapienza, l'abilità, la maestria della Natura, imitativa di quella del Cielo, «ch'agiunger nol pò stil né 'ngegno humano», come s'incarica di completare il secondo sonetto del guanto, CC 8. L'*arte* e gli *studi*, cure e attenzioni, corrispondono alla coppia «tutte lor arti et ogni extrema cura» di CLIV 2.

4. *Natura e 'l Ciel*: come in *Pasco la mente*, cfr. nota a CXCIII 14; CLIX 1-4.

5. *di cinque perle orïental' colore*: apposizione prolettica di *diti* (v. 7). La seconda quartina, che prosegue l'invocazione-evocazione alla mano, vista piú analiticamente come (cinque) diti perlacei in una conchiglia che si chiude, ha questo ordine: (o) diti schietti soavi (del) colore di cinque perle orientali e solo acerbi e crudi ne le mie piaghe Amore consente or voi a tempo ignudi per arricchirme. Il color di perla, emblema cromatico della donna (come in Dante, *Donne ch'avete*, 47, «Color di perle ha quasi...», e come spesso nel trevigiano Nicolò de' Rossi, dalla sua piú famosa canzone cavalcantiana «Color di perla, dolçe mia salute» al sonetto «Color di perla, nobel margarita», ecc.), chiama le perle orientali come le piú preziose, e le piú costose («per arricchirme»); cosí Plinio, *Nat. hist.* IX 54 sgg.: «Praecipue autem laudantur circa Arabiam in Persico sinu maris Rubri», parlando del loro straodinario candore; *candor* designa il colorito luminoso delle perle, che qui si riflette nei *diti candidi* della prima soluzione del v. 7, con cromatismo poi trasferito per compenso al guanto, come parte integrante di quella mano: «Candido leggiadretto et caro guanto...», v. 9. Intonazione sensibilmente dantesca dell'inizio del *Purgatorio*: «Dolce color d'orïental zaffiro...» (I 13); cfr. CXCII 5, CCLXIX 8; *Tr. Mor.* II 8.

6. *acerbi et crudi*: crudeli e spietati, duri soltanto quando affondano nelle mie ferite; similmente in CCXXXIV 7-8: «quelle mani eburne, | solo ver' me crudeli a sí gran torto!» Per la dittologia aggettivale in rima si veda *acerba et dura* (la morte, CCCLX 57), *acerbi et rei* (gli *atti* della donna, CLXXII 9), *acerbi et velenosi* (gli *stecchi*, o spine, in opposizione alle emblematiche *perle* in XLVI 1-3), *aspra et cruda* (l'immagine di lei, LXXXIII 14); cosí nel *Fiore* XI 11, *acerbo e duro*; cfr. nota a VI 12-13. Gioco paronomastico di *crudi* con *chiudi*. Notabile la legatura fonica a cavallo dei due versi *cruDI* | *DIti* (forse rivelatrice dell'*enjambement* che il testo Contini attenua mettendo due virgole alla fine dei vv. 5 e 6; si veda in condizioni affini in XXIX 12-13: «RADE | ogni DEliRA - impresa», ecc.).

7. *diti schietti soavi*: lisci e delicati, teneri, opposti a *acerbi et crudi*; cfr. nota a CCCXXIII 26, CLXII 5. La prima soluzione degli scartafacci è *diti candidi et schietti, a tempo*, da dove il colore di «candida perla» (CCCXXV 80) slitta sul guanto (v. 9), per ridistribuzione interna. L'aggettivo *soavi* s'intona per altro alle scelte emotive del ciclo dell'Aura, CXCIV 3, CXCVII 10, CXCVIII 1; *schietti*, lemma retrocesso dall'eminente posizione di clausola al primo emistichio settenario della stesura primitiva, anticipa comunque piú segretamente la rima interna della prima terzina, *leggiadretto* con *netto*, vv. 9-10. *a tempo ignudi*: temporaneamente, momentaneamente nudi, senza guanto, con immagine che dà il via al sonetto che segue: «Non pur quell'una bella ignuda mano, | che con mio grave danno si riveste...» (CC). Il sintagma avverbiale *a tempo* conserva qui uno dei molteplici significati del provenzale *a tems* (anche 'talvolta, di tanto in tanto'; Levy), probabilmente lo stesso che si riflette nel cibreo occitanico di *Purg.* XXVI 147: «sovenha vos a temps de ma dolor!» (la parola immaginata di Ar-

naut Daniel). Non è pertinente l'interpretazione «al momento opportuno» «in buon punto» ecc. della maggior parte dei commentatori.

8. *consente ... Amore*: Amore permette che voi, diti soavi, siate ora per un attimo ignudi, per remunerarmi; la stessa transitorietà del momento felice nel terzo sonetto del guanto: «Né mi riede a la mente mai quel giorno | che *mi fe' ricco* et povero in un punto» (CCI 5-6; cfr. nota a XXII 30).

9. *Candido ... guanto*: in prima stesura, non sostituita nelle minute, *Biancho soave caro et dolce guanto*, con scambio di aggettivazione col v. 7, dove i *diti* diventano *soavi*, cosí come il guanto diventa *Candido*, mescolandosi le sostanze. *leggiadretto*: soluzione ipocoristica-affettiva, come nella grande canzone di scambio interno-esterno *In quella parte*, a designare anche là qualcosa che riveste: «quella dolce leggiadretta scorza | *che ricopria* le pargolette membra» (CXXVII 35-36). *caro*: prezioso; la stessa coppia aggettivale in *Pasco la mente*, «parole sí leggiadre et care», cfr. nota a CXCIII 9-10, CLXXXIV 10. Nella soluzione d'arrivo intenso il rapporto ritmico-timbrico tra *CAndido* e *CAro*, poi rintoccato da *COpria*, *COsí*, *inCOstantia*.

10. *netto avorio*: il levigato candore della mano, come in CLXXXI 11, «la man ch'avorio et neve avanza»; cfr. *Afr.* V 53-54. Il cromatismo nivale è infatti presente nella prima soluzione delle minute: *che copria fresca neve et vive rose*; ma la *fresca neve*, recente, caduta da poco, intatta, compare già in XXXII 7-8, «come fresca neve | si va struggendo»; per ridistribuzione interna a distanza il messaggio di *fresca* slitta sulle *rose*, che restano *vive* e nate da poco, giusta il messaggio di «Due rose fresche, et colte in paradiso | l'altrier» (CCXLV). Fusione di neve e rose, quanto al colorito della pelle, anche in CXXXI 9.

11. *sí dolci spoglie*: l'oggetto sostitutivo della mano, il guanto, *spoglia* infatti in una variante intermedia. Opportunamente Castelvetro ricorda le «Dulces exuviae» di *Aen.* IV 651, le reliquie del passato, le vesti e la spada regalati da Enea a Didone; sono le stesse *exuviae* virgiliane e «pignora cara sui» lasciati da Daphni nel canto di Alfesibeo (*Ecl.* VIII 91-92), per cui si veda il tema generale di *Chiare, fresche et dolci acque* (introduzione a CXXVI). Variazione interna è la «nobil preda» del guanto nel terzo elemento del ciclo (CCI 9). Nelle minute la seguente prima soluzione di questo verso: *Beato me di sí leggiadre spoglie*, poi corretto con *leggiadra spoglia*, quando la rima *-oglie* (E) ha un'alternativa in *-oglia* nell'ultimo verso. Anche qui un travaso interno aggettivale: la qualità delle *spoglie leggiadre* passa sul guanto, *leggiadretto ... guanto* (cfr. nota al v. 9), che cede alle spoglie il *dolce* primitivo.

12. *Cosí avess'io*: ottativo, come nei *loci similes* «Cosí vedess'io fiso...» (LXXIII 70), «Con lei foss'io da che si parte il sole...» (nota a XXII 31), «Le man' l'avess'io avolto entro ' capegli!» (LIII 14). *del bel velo*: quell'ambiguo *velamen* «che gli toglieva la vista degli occhi, sí come il guanto gli toglieva la vista della mano» (Castelvetro), secondo il tema della prima ballata del Libro *Lassare il velo* (XI), dove il velo «de' be' vostr'occhi il dolce lume adombra», del sonetto a Orso dell'Anguillara con richiamo interno, «un vel che due begli occhi adombra» (XXXVIII 7, congiuntamente al tema della mano), della seconda *cantilena oculorum* LXXII 55-58, nonché della canzone *Una donna piú bella*, per cui cfr. nota a CXIX 20. Il *velo* rima a distanza con *Ciel*, posto alla cesura del primo emistichio settenario del v. 4. *altrettanto*: simile «spoglia», come quella del guanto.

13. *O incostantia ... cose*: la mutevolezza delle cose umane, l'inconsistenza d'ogni possesso; esclamazione che gravita sull'ultimo verso, con la privazione di ciò che è stato rubato. Un'eco di Ovidio, *Met.* XIII 646: «tanta homines *rerum*

inconstantia versat! » (Pagello), per cui in *Sen*. XI 17, a Urbano V: «O vertigo rerum incredibilis...» In prima stesura: *O rota, o volver de l'umane cose*, poi *Rapido volver de*..., con allusione alla «volubil rota» di Fortuna (CCCXXV 106, cfr. LXXII 32); ma la parola *inconstantia* ha un di piú di soggettivo, se si osserva l'implicazione col terzo sonetto del guanto: «che la mia nobil preda non piú stretta | tenni al bisogno, et non fui piú *constante* | contra lo sforzo sol d'un'angioletta» (CCI 9-11); cfr. CCCXX 5.

14. *Pur questo* ... *spoglie*: indubbiamente questo mio del guanto è furto, ma ecco che viene chi a sua volta me ne priva, la proprietaria del guanto, che se ne «riveste» (CC 2), non tenendo l'amante abbastanza «stretta» la sua «preda» (CCI 9-10). Verso di grande ambiguità, in sé e «per gli usi grafici del tempo che fino a un'epoca recente si divise *ch'i'* ... Della lettura *chi* il merito risale al Sicardi ("Giornale storico", LV, 49); benché egli poi, spropositando, legga in *spoglie* un indicativo anziché un congiuntivo» (Contini, *Varianti*, p. 8 e nota 1), interpretando «conviene che io me ne spoglie» (tutti i commentatori fino al Chiòrboli, che già legge *chi*). Trasparente nel messaggio è invece la prima soluzione: *Ecco 'l mio sol, che pur questo mi toglie* [per cui si veda il *mio sole* nel primo sonetto dell'Aura, cfr. nota a CXCIV 8], poi *Ecco chi pur di questo mi dispoglia* [variante sincronica alla lezione *leggiadra spoglia* del v. 11]. *furto*: la stessa parola in analoghe circostanze nella canzone CCVII 50-52, anche questa rimessa sul tavolo da lavoro «post XXII annos»: «se vòl dir che sia furto, | sí ricca donna deve esser contenta, | s'altri vive del suo, ch'ella nol senta». *chi*: lo stesso pronome ambiguo in CXCVIII 7, CCI 4 e CCVII 86. *me ne spoglie*: mi spogli del guanto, per impoverirmi, perché quel guanto di seta «mi fe' ricco et povero in un punto» (CCI 6); cfr. nota a CCXXXI 14. Rima equivoca di *spoglie*, che per altro gioca mentalmente con *riveste* del sonetto che segue, CC 2.

CC

Non pur quell'una bella ignuda mano,
che con grave mio danno si riveste,
ma l'altra et le duo braccia accorte et preste
son a stringere il cor timido et piano.

Lacci Amor mille, et nesun tende invano,
fra quelle vaghe nove forme honeste
ch'adornan sí l'alto habito celeste,
ch'agiunger nol pò stil né 'ngegno humano:

li occhi sereni et le stellanti ciglia,
la bella bocca angelica, di perle
piena et di rose et di dolci parole,

che fanno altrui tremar di meraviglia,
et la fronte, et le chiome, ch'a vederle
di state, a mezzo dí, vincono il sole.

Secondo sonetto del 'ciclo del guanto' (CXCIX-CCI), collegato al primo per l'allusione iniziale alla mano «che con grave mio danno si riveste», laddove la *bella man* spogliata del guanto lasciava all'amante un caro pegno di sé e una reliquia tangibile della sua stretta. La perdita del guanto, qui appena accennata (ma argomento di CCI), dà quindi il via al recupero mentale e alla «commendazione» (Castelvetro) di altri elementi parcellizzati del corpo di madonna: occhi (per altro già adombrati nel *velo* di CXCIX 12), ciglia, bocca, fronte e chiome (terzine), vincolanti come le due braccia «accorte et preste | ... a stringere il cor» (vv. 3-4), i ricorrenti oggetti parziali del *Canzoniere* appartenenti a una donna che sempre piú scompare dentro se stessa. Tra questi gli occhi «sereni» e i capelli d'oro che «vincono il sole» (v. 14) riconducono ai *lacci* (v. 5) degli occhi e delle chiome dei sonetti dell'Aura (in particolare CXCVI-CXCVIII), sul modello dei quali nasce forse il progetto di questa seconda sequenza omotematica ravvicinata sulla mano-guanto, preziosamente mista di passato (il vecchio sonetto *O bella man* rimesso sul tavolo da lavoro dopo tanti anni, cfr. introduzione a CXCIX) e d'un presente che abbandona l'ora attuale (questo testo con l'aggregato sonetto CCI, scritti probabilmente entrambi nel 1368 a molta distanza dall'antica 'occasione').

Sonetto su cinque rime, ABBA ABBA, CDE CDE, come i tre precedenti. Assonanza in BD, *-este*, *-erle*.

1. *Non pur quell'una*...: non solo una delle due mani, quella bella nuda mano che... Dal sonetto che precede, nella continuità della 'corona', è ripresa la *bel-*

la man, nonché i *diti* ... *ignudi*, con la stessa funzione congiunta di *stringere il cor* (CXCIX 1 e 7).

2. *con grave mio danno*: perché il guanto nasconde la mano, come parte della persona che nasconde se stessa; cfr. CXCVI 5. Formula similare «per mio grave danno» nell'ultima canzone dell'organismo, per cui cfr. nota a CCCLXVI 81, CCLXVIII 13, CCCXXXII 56. *si riveste*: di quelle spoglie-guanto, caro pegno della persona, del quale l'amante è stato privato quando «vien chi me ne spoglie», con intensa fusione d'immagine col sonetto che precede, CXCIX 14.

3. *ma l'altra*: l'altra mano vestita del guanto. *duo braccia*: viste analiticamente come i cinque *diti* della mano (CXCIX 5-8), le stesse «belle et crude braccia» di CLXXI 1, che insieme alle mani «conquiso | senza moversi avrian quai piú rebelli | fur d'Amor mai» (CCCXLVIII 5-7), cfr. CCXCII 2. *accorte*: avvedute, sollecite, come nel sonetto a Orso dell'Anguillara, con la medesima emozione: «Et d'una bianca mano ancho mi doglio, | ch'è stata sempre accorta a farmi noia, | et contra gli occhi miei s'è fatta scoglio» (XXXVIII 12-14). *preste*: disposte, pronte. Giuntura *enjambante* con ripresa fonica allitterante, *preste* | *son a stringere*, armonizzata con quella dei vv. 10-11.

4. *stringere il cor*: altro richiamo interno al primo sonetto della mano-guanto, «che mi destringi 'l core», cfr. nota a CXCIX 1. *timido et piano*: «timoroso» (Vellutello) e dolce, riservato e benevolo, con quell'*humilitas* che caratterizza l'atteggiamento dell'amante anche nel terzo sonetto dell'Aura: «lega et stringe | l'alma, che d'umiltate e non d'altr'armo» (CXCVII 10-11). Variazione privata d'una dittologia arcaica, stilnovistica, che si rispecchia nella coppia *humile et piano* di XLII 1 e CLXX 4, sul modello del salmistico «suavis et mitis» (LXXXV 5); cosí Dante con trinomio nella canzone *E' m'incresce di me*, 10-11: «quanto piani, | soavi e dolci ver' me si levaro...».

5. *Lacci*: i *laquei venatorum* (*Eccle* VII 27, *Ps* XC 3), quell'antica rete che Amore tende con profitto per catturare la preda; ma l'iperbole *Lacci* ... *mille* e la litote *nesun* ... *invano* enunciano l'impossibilità di liberarsi da quei lacci; gli stessi «mille lacciuoli in ogni parte tesi» della canzone *Quel' antiquo mio*, per cui nota a CCCLX 51. Simile immagine nel sonetto che appunto comincia «Amor fra l'erbe una leggiadra rete | d'oro et di perle *tese* sott'un ramo...» (cfr. nota a CLXXXI 2). I mille lacci tesi da Amore corrispondono alle infinite grazie della donna elencate nelle terzine, con richiamo interno ai *lacci* delle chiome nella sequenza dell'Aura (CXCVI 13, CXCVII 9), con equivalenti e vincolanti *nodi* (CXCVI 12, CXCVII 7, CXCVIII 10). *nesun*: con semplificazione protonica, frequente nella scrittura di Petrarca, cfr. CCXXII 10, nota a CCCXIX 1-2.

6. *fra*: simili lacci metaforici della persona sono pateticamente reclamati non a caso nel *planctus* in morte di madonna CCLXX 56-57: «i tuoi lacci nascondi | *fra* i capei crespi et biondi...». *quelle vaghe* ... *honeste*: le *forme* sono qui i tratti distintivi della persona, o delle cose (come in CCCI 9), «beni di natura» (Daniello), forme corporee, chiamate nelle terzine *occhi*, *ciglia*, *bocca angelica*, *fronte* e *chiome*, che progressivamente (agostinianamente) si caricano di spiritualità nel complessivo *alto habito celeste* (v. 7), ineffabile, indicibile, simile alla «forma miglior» che per Agostino e per Petrarca è l'anima (cfr. nota a CCCXIX 9; XC 10, CCCXXIII 52, CCCXXXIX 6). Per altri *forme* sta per «bellezze», alla latina, a partire dal Castelvetro. L'aggettivazione tripartita rinvia al verso similare del sonetto *Amor, Natura*: «a quelle belle care membra honeste», per cui cfr. nota a CLXXXIV 10; per *nove*, meravigliose, mai viste prima, cfr. nota a CXCII 2.

7. *ch'adornan sí*: simile *iunctura* per emozione parallela in CCXXVIII 7, «l'addornâr sí, ch'al ciel n'andò l'odore». *alto habito celeste*: la stessa figura cele-

stiale «sopra natura» del sonetto *Stiamo, Amor*: «vedi quant'arte dora e 'mperla e 'nostra | l'abito electo, et mai non visto altrove» (cfr. nota a CXCII 6), con richiamo interno alla «bellezza in *habito celeste*» del sonetto *Amor co la man dextra* CCXXVIII 10, con pari mescolanza di *forme* terrene e *forme* (vere) spirituali; cfr. introduzione al sonetto XV.

8. *agiunger* ... *humano*: raggiungere, e quindi dire a parole, sia pure poetiche (*stil*); motivo implicato con «l'intellecto offeso ... et stanco», soverchiato dalla dolcezza dell'Altro, conclusivo della sequenza dell'Aura (CXCVIII 13-14). In parallelo: «che 'ngegno o stil non fia mai che 'l descriva» (CLVII 3), «Ivi 'l parlar che nullo stile aguaglia, | ... et quei cari costumi, | che 'ngegno human non pò spiegar in carte» (CCLXI 9-11); CCCVII 9-10, CCCLXVI 127. Implicazione di questo *agiunger* col bene quasi *aggiunto* nell'ultimo sonetto del guanto, CCI 3. Rima ricca di *humano* con *mano*.

9. *occhi sereni* ... *ciglia*: gli occhi come due stelle sotto l'arco dei cigli, con quella celeste *serenitas* che è loro caratteristica in tutto il *Canzoniere*, in continuo scambio interno-esterno; cosí nella prima *cantilena oculorum*: «occhi sopra 'l mortal corso sereni» (LXXI 50), e «'l bel guardo sereno» (XXXVII 83), e ancora «Dal bel seren de le tranquille ciglia | sfavillan sí le mie due stelle fide...» (cfr. note a CLX 5, CLXXIII 1, CXCII 14, CCXX 8, CCCIX 4). Forse un riflesso della bella e scintillante Natura descritta da Alano di Lilla ad inizio del *De planctu*, II 14: «Supercilia vero, aurea stellata fulgore».

10-11. *angelica*: aggettivo che costantemente enuncia la qualità non mortale delle grazie di madonna; cfr. nota a CXXVI 9, XC 9-11, e in questi paraggi CLXXXI 13, CCVII 31. *perle* | ... *rose*: «perle et rose vermiglie» sono emblemi cromatici della bocca anche in CLVII 12, in simile enumerazione di bellezze; cosí nel sonetto *Onde tolse Amor* la stessa metafora delle rose e delle perle: «onde le perle, in ch'ei frange et affrena | dolci parole... ?» (CCXX 2-6). *Enjambement* con allitterazione *perle* | *piena* ... *parole*, con interruzione idealizzante. *dolci parole*: le stesse «sí dolci parole» di CLVIII 12, CLXII 3, CCXX 6, CCXLVI 14, nota a CXXXIII 12.

12. *altrui*: la gente (ma in realtà l'unico spettatore che è il poeta stesso, l'Altro), con apparente genericità del pronome impersonale, in realtà precisissimo; cfr. nota a CCLXVIII 70. *tremar*: il tremore cavalcantiano (*Gli occhi di quella*, 21-23: «non pò 'maginare | ch'om d'esto mondo l'ardisca mirare | che non convegna lui tremare in pria»; *Chi è questa che vèn*, 2) e dantesco (*Ne li occhi porta*, 4: «e cui saluta fa tremar lo core», *Vita Nuova* XXI, ecc.), a ripresa del tema di CXCVI 11 e CXCVIII 6.

13. *fronte*: come nel sonetto CCXX 8, in simile cumulo di perle, rose e *dolci parole*, «quella fronte, piú che 'l ciel serena». *chiome*: celebrate nel contiguo ciclo dell'Aura, CXCVI 7, CXCVII 9, CXCVIII 3. *vederle*: forte implicazione col *veder* ... *le chiome* del sonetto *L'aura serena*, CXCVI 5-7; CXXVI 49. Altro *enjambement* di meraviglia *a vederle* | *di state*.

14. *a mezzo dí*: quando il sole è piú chiaro e splendente; la stessa estate riporta al tema primaverile dell'Aura, che intride questi versi di chiusura. *vincono il sole*: come nella sestina XXX 38, in simile visione con il fulgore del sole potenziato dalla neve: «L'auro e i topacii al sol sopra la neve | vincon le bionde chiome...»; cosí nel terzo sonetto dell'Aura, dove «il sol perde» a paragone di quelle chiome (CXCVII 8). Il sole, attualizzato e umanizzato in *mio sole*, compare anche nella prima stesura del primo sonetto del guanto, per cui cfr. nota a CXCIX 14.

CCI

Mia ventura et Amor m'avean sí adorno
d'un bello aurato et serico trapunto,
ch'al sommo del mio ben quasi era aggiunto,
pensando meco: A chi fu quest'intorno?

Né mi riede a la mente mai quel giorno
che mi fe' ricco et povero in un punto,
ch'i' non sia d'ira et di dolor compunto,
pien di vergogna et d'amoroso scorno,

che la mia nobil preda non piú stretta
tenni al bisogno, et non fui piú constante
contra lo sforzo sol d'un'angioletta;

o, fugendo, ale non giunsi a le piante,
per far almen di quella man vendetta
che de li occhi mi trahe lagrime tante.

Il sonetto conclusivo della poetica *suite* dedicata alla *bella man* dolce e crudele, ora nuda (CXCIX) ora rivestita del guanto (CC), retrocede idealmente al momento nel quale il prezioso «aurato et serico trapunto» fu sincronicamente guadagnato e perduto: «quel giorno | che mi fe' ricco et povero in un punto», col ritorno al tema delle «dolci spoglie» (CXCIX 11), *exuviae* o reliquie sottratte alla persona, che pure le rivorrà. Le terzine enunciano dunque la vittoria della donna, che con ossimoro *in re ipsa* è dantescamente una sfuggente *angioletta* (v. 11). L'arguzia della situazione poetica, oltre allo scambio di ali che qui sono dell'amante scornato e fuggitivo (v. 12), è da cogliere nella miscidanza dello stesso linguaggio dantesco memorizzato in rima: da una parte l'*angioletta* d'immaginazione stilnovistica, da Dante (ballata *I' mi son pargoletta*, 19) a Lapo Gianni (canzone *Angioletta in sembianza | novament'è apparita*), evocata in presa diretta nel melodismo arcaicizzante del madrigale *Nova angeletta sovra l'ale accorta* (CVI) per altro carico di (sempre dantesca) ambiguità, e dall'altra il *far* ... *vendetta* della situazione 'petrosa' che chiude la piú celebre canzone per la donna Petra: «ché bell'onor s'acquista in far vendetta» (*Cosí nel mio parlar*, 83), anche se la vendetta è petrarchescamente impossibile, come ogni altra alternanza positiva, stringere la «nobil preda» ed essere piú *constante* (vv. 9-10). L'allusione stilistica finale introduce infatti al rovesciamento negativo e ai ricordi in rima sottile del sonetto che immediatamente segue «D'un bel chiaro polito et vivo ghiaccio...» (CCII).

Sonetto su quattro rime, secondo lo schema ABBA ABBA, CDC DCD.

1. *Mia ventura*: la buona sorte ausiliaria di Amore, che subito dopo si rovescia in negativo alla fine del sonetto che segue, CCII 14 («mia ventura incolpo»), cfr. CCLXV 7-8. *adorno*: adornato (participio forte), e quindi arricchito, giusta il messaggio del sonetto primo del guanto, dove Amore «consente» la mano nuda «per arricchirme» (CXCIX 8), e del v. 6, «mi fe' ricco».

2. *aurato et serico trapunto*: il guanto trapuntato d'oro e di seta; ma l'autore evade la parola *guanto* (CXCIX 9), indicando il tessuto lavorato ad ago. Si veda nell'antico francese la *chantefable* di *Aucassin et Nicolette*, XL: «si s'assist en la cambre sor une cueute [coltre] pointe de drap de soie» (ed. M. Roques, Paris 1929[2]). Tutto il verso ha risposta nell'andamento similmente binario dell'*incipit* contiguo di CCII: «D'un bel chiaro polito et vivo ghiaccio».

3. *al sommo* ... *era aggiunto*: ero quasi giunto «al colmo de la felicità» (Daniello), «al colmo della mia beatitudine» (Leopardi). Implicazione con *agiunger* di CC 8 (là dove non giunge «stil né 'ngegno» giunge invece la pulsione positiva) e *adnominatio* con *giunsi* del v. 12.

4. *meco*: tra me, ma con i pensieri come altri da sé; cfr. LXXIII 93. *chi*: lo stesso pronome personale pieno di ambiguità nel finale del primo sonetto del guanto (cfr. nota a CXCIX 14), che qui identifica la persona con la sua mano.

5. *Né mi riede* ... *giorno*: e non mi ritorna mai alla memoria quel giorno che ... senza che io non sia...; *Né* di forte continuità con la prima quartina nella dimensione del ricordo («pensando meco», v. 4), con i *loci paralleli*: «torna a la mente il loco | e 'l primo dí ch'i' vidi...» (CXXVII 82-83), «Qual paura ò, quando mi torna a mente | quel giorno ch'i' lasciai...» (CCXLIX 1-2); per il verbo *riede* (REDIT) cfr. CXXV 56, CXLIII 10; *Par*. XXXIII 60, «a la mente non riede» (Castelvetro).

6. *ricco et povero*: per il guadagno e per la perdita (sincronica) del guanto, con richiamo interno a «per arricchirme» del primo sonetto della serie, cfr. nota a CXCIX 8. Ricordo del Salmo XLVIII 3: «Quique terrigenae et filii hominum, simul in unum dives et pauper». *in un punto*: nello stesso istante; cfr. nota a CLII 11. In trasparenza anche Boezio, della mutabile Fortuna che fa «una stratus ac felix hora» (*Cons*. II, metr. 1 9), da cui probabilmente Fortuna stessa nella canzone CCCXXV 56: «et so far lieti et tristi in un momento».

7. *ira*: per diffuso gallicismo può valere in antico anche 'rammarico, rincrescimento, cordoglio', come in Dante con la stessa dittologia nominale nel sonetto «Un dí si venne a me Malinconia | ... | e parve a me ch'ella menasse seco | Dolore e Ira per sua compagnia»; ma siccome si parla di *vergogna*, scorno e non-costanza nel volere quello che si vuole (vv. 10-11), non a torto Chiòrboli suggerisce «ira contra me»; è comunque il *fluctus animi* negativo della lettera poetica a Giacomo Colonna, *Epyst*. I 6, 88-89: «Lentescere fluctus | absentis cepere animi, dolor, ira metusque»; cfr. nota a XXXII 11, CLXIV 7. *compunto*: trafitto, in rima derivativa con *trapunto* e ricca con *punto*; cosí Dante: «di paura il cor compunto» (*Inf*. I 15, in rima con *punto* e *giunto*, e VII 36, XXII 124).

8. *vergogna*: è il frutto dell'essere *non* ... *constante* (v. 10), insomma dell'essere vano e instabile, con messaggio affine a quello del sonetto proemiale, «del mio vaneggiar vergogna è 'l frutto», per cui cfr. nota a I 12. *amoroso scorno*: l'umiliazione di chi è vinto nella giostra di Amore; in parallelo: «ch'altri no m'intendeva, - ond'ebbi scorno» (CV 2), «di vergogna il nodo | ... | su nel primiero scorno» (CXIX 76-78), cfr. note a XXVII 3, CXXXVIII 10, LXII 7-8.

9. *che*: per il fatto che. *nobil preda*: il guanto rubato (nobile come la persona che l'indossa), nell'immagine del *furto* e soprattutto delle *dolci spoglie* evoca-

te nel primo sonetto della microsequenza, CXCIX 11 e 14. *piú stretta*: stretta di piú, con funzionale *enjambement* allitterante *stretta* | *tenni* e leggero iperbato.

10. *al bisogno*: al momento opportuno; cfr. II 11. *constante*: tenace, con sottile rinvio all'«inconstantia de l'umane cose» di CXCIX 13. *sforzo*: le forze difensive messe in campo; termine militare che sta nella sfera metaforica di *preda* e di *spoglie* (CXCIX 11), antitetico ad *angioletta*, che pure tende insidiosi lacci o trappole tra l'erba, secondo l'immagine del madrigale CVI, «Nova angeletta sovra l'ale accorta | scese dal cielo...».

12. *fugendo*: soluzione scempia latineggiante della scrittura di Petrarca, contro l'alternativa fonetica dei numerosi *fuggendo*, CCVII 93, CCCLV 1, ecc. *ale non giunsi* ... *piante*: non aggiunsi, non misi ali ai piedi, sul modello del virgiliano «pedibus timor addidit alas», sempre in situazione di fuga in *Aen*. VIII 224 (Gesualdo); similmente nel primo sonetto dell'Aura: «I' chiedrei a scampar, non arme, anzi ali», per cui nota a CXCIV 12.

13. *almen*: non potendo di piú quanto a forza attiva (stringere, resistere, secondo le prime due ipotesi impossibili della prima terzina). *quella man*: alla quale è dedicata la breve sequenza, con calcolato richiamo in chiusura agli *incipit* di CXCIX e CC. *vendetta*: privando quella mano della difesa del guanto. In parallelo: «Far potess'io vendetta di colei...» (CCLVI 1, cfr. II 1, CXXI 9).

14. *che de li occhi* ... *tante*: quella mano che strappa dai miei occhi tante lacrime, frapponendosi tra lo sguardo dell'amante e gli occhi dell'amata, secondo il messaggio del sonetto a Orso dell'Anguillara (XXXVIII 12-14) e della seconda *cantilena oculorum* (LXXII 55-58), cfr. nota a CXCIX 1. *lagrime tante*: solidali alle «lagrime molte», «lagrime ... a mille a mille» e a fiumi di XLII 14, LV 7, LXXXVII 7-8, CCXXX 5, ecc. Altra rima ricca di *tant*e con *constante*.

CCII

D'un bel chiaro polito et vivo ghiaccio
move la fiamma che m'incende et strugge,
et sí le vene e 'l cor m'asciuga et sugge
che 'nvisibilemente i' mi disfaccio.

Morte, già per ferire alzato 'l braccio,
come irato ciel tona o leon rugge,
va perseguendo mia vita che fugge;
et io, pien di paura, tremo et taccio.

Ben poria anchor Pietà con Amor mista,
per sostegno di me, doppia colonna
porsi fra l'alma stancha e 'l mortal colpo;

ma io nol credo, né 'l conosco in vista
di quella dolce mia nemica et donna:
né di ciò lei, ma mia ventura incolpo.

La donna dal cuore di ghiacco che consuma internamente l'amante (prima quartina) e la Morte, persona, che col braccio alzato per colpire lo insegue (seconda quartina), sono la rappresentazione della forza negativa di Amore, data in positivo nel ciclo dell'Aura (CXCIV, CXCVI-CXCVIII) e nella consecutiva sequenza della mano-guanto (CXCIX-CCI); niente varrà immaginare un gesto di pace, di «Pietà con Amor mista» (prima terzina), perché l'atteggiamento usuale della ossimorica «dolce mia nemica et donna» inchioda il poeta al suo destino di privazione (ultima terzina). Di qui la tonalità aspra e sottile del testo, comune al finale di CCI (la Morte allude tangibilmente all'Amore dantesco, anch'esso persona, sovrastante, con in mano la spada micidiale nella canzone *Cosí nel mio parlar*), nonché la linea implicita dell'equazione forza di Amore = costanza della parola poetica, attuata nel sonetto che immediatamente segue, dove la *fiamma* solitaria di qui (v. 2) è comunicata a tutti gli ascoltatori e destinatari delle «rime sparse» attraverso il tempo (CCIII 9-11).

Sonetto su cinque rime secondo lo schema ABBA ABBA, CDE CDE, come CCIII.

1. *D'un bel ... vivo ghiaccio*: da quel ghiaccio in carne e ossa (*vivo*), trasparente, levigato, che è la donna del *Canzoniere*, una volta abolita la mediazione del paragone: «ardendo lei che come un ghiaccio stassi» (CXXV 11); costitutivo del macrotesto è anche l'*oxymoron* del ghiaccio che *incende et strugge*, come nella situazione paradossale della canzone-frottola *Mai non vo' piú cantar*: «altri al

ghiaccio si strugge», per cui cfr. nota a CV 29. Per il *ghiaccio* di madonna cfr. anche la sestina LXVI 22-23 e la vicina canzone CCVI 22. L'andamento ritmico-sintattico di questo verso incipitario ricorda il secondo verso dell'ultimo sonetto della sequenza del guanto, «d'un bello aurato et serico trapunto», CCI 2.

2. *move*: si muove, procede; verbo neutro per medio, come nella situazione similare (e opposta) della ballata LIX 6-7: «et da' begli occhi mosse il freddo ghiaccio, | che mi passò nel core»; cfr. CLXIV 9-10: «Cosí sol d'una chiara fonte viva | move 'l dolce et l'amaro...». *m'incende et strugge*: mi brucia e mi consuma. Per i due verbi della dittologia in punta di verso si veda rispettivamente CLXXV 12, nota a CLXXXII 1, e XXXIX 10, LXXIX 11, CXXV 1, ecc., nonché le coppie similari *m'arde et strugge* (XVIII 4), *mi consuma et strugge* (LXXII 39), *l'abbaglia et lo strugge* (CCXXI 7), cfr. nota a CV 29.

3. *le vene ... m'asciuga*: il calore di quella fiamma mi prosciuga il sangue delle vene; probabile somma di ricordi scritturali: da una parte il vento *urens* che «*siccabit venas* eius, et desolabit fontem eius» (*Os* XIII 15; *Ez* XIX 12), dall'altra «siccatus est fons sanguinis eius» (*Mc* V 29). Il *cor* rappresenta la sede degli spiriti vitali (cfr. nota a CXCVIII 4), come nel passo parallelo del sonetto CCLVI 5-6: «Cosí li afflicti et stanchi spirti mei | a poco a poco consumando *sugge*»; questo poetico *cor* si avvicina dunque al dantesco *mezzo del core* (*E' m'incresce di me*, 35), il «lago del cor» di *Inf.* I 20, cioè, secondo il commento boccaccesco, «una parte concava, sempre abondante di sangue, nel quale, secondo l'oppinione di alcuni, abitano li spiriti vitali» (ed. Padoan, I II 16), per cui cfr. anche le *vene* e il *cor* della canzone *Cosí nel mio parlar*, 45-47, con la nota di Contini al v. 47 (*Rime*, p. 449). Privata del fluido della vita, succhiato e seccato dalla fiamma, la pianta dell'Io inaridisce e muore (*mi disfaccio*, v. 4). Ferrari rinvia a *Inf.* XIX 33: «cui piú roggia fiamma succia». Gioco paronomastico in rima di *sugge* con *strugge*, poi *en écho* la rima *rugge* del v. 6.

4. *(i)nvisibilemente*: senza che nessuno se ne accorga, «a poco a poco», come è detto nella situazione parallela di CCLVI 6; cfr. nota a LXXIX 10. *mi disfaccio*: muoio a quella fiamma potente; *disfare* è l'energica parola stilnovistica per uccidere; cosí nel sonetto CCXX 10-11: «quel celeste cantar che mi disface, | sí che m'avanza omai da disfar poco»; Guinizzelli, *Dolente, lasso*, 7-8: «Dice lo core agli occhi: "Per voi moro", | e li occhi dice al cor: "Tu n'hai desfatti"»; Cavalcanti, *Voi che per li occhi*, 9: «Questa vertú d'Amor che m'ha disfatto»; Dante, *Amor, da che convien*, 53; *E' m'incresce di me*, 9, ecc.

5. *Morte*: senza articolo attualizzante, e perciò piú minacciosa, personalizzata come *Pietà* e *Amor* del v. 9; cfr. CXCVI 14, nota al *planctus* CCLXX 14. *già per ferire ... braccio*: avendo già alzato il braccio per colpire, con scorcio sintattico (ablativo assoluto). L'immagine forte e 'petrosa' risale alla canzone dantesca *Cosí nel mio parlar*, 40-52: «Egli [Amore] *alza* ad ora ad or *la mano*, e sfida | la debole mia vita, esto perverso, | ... | allor dico: "S'elli alza | un'altra volta, *Morte* m'avrà chiuso | prima che 'l colpo sia disceso giuso"»; cfr. nota al v. 11.

6. *come ... rugge*: la Morte che minaccia col braccio alzato è come il tuono prima del fulmine e come il leone ruggente prima dell'assalto. Il primo paragone ha riscontro in CXLVII 9-10: «come collui che 'l colpo teme | di *Giove irato*»; il secondo è salmistico: «sicut leo rapiens et rugiens» (*Ps* XXI 14) e profetico: «Quomodo si rugiat leo et catulus leonis super praedam suam ... sic descendet Dominus exercituum ut proelietur» (*Is* XXXI 4; *Ez* XXII 25; *Amos* III 8), da cui l'immagine del messo di Cristo (o Cristo stesso) come *leo rugiens* dell'*Apocalisse* (X 1-3); cosí nella prima epistola di Pietro: «tamquam leo rugiens circuit quaerens quem devoret» (V 8), ricordata nel *De vita solitaria* I 2, p. 290; cfr. *Fam.* XVIII

14, 3, dove è richiamato il leone della selva di Nemea ucciso da Ercole, che «rugito terrifico impendentem ubique mortalibus mortis metum interficit» (Zingarelli). La stessa immagine nel sonetto *Far potess'io vendetta* sopracitato: «e 'n sul cor quasi fiero leon rugge» (CCLVI 7, cfr. nota a LVI 7), con le stesse rime *(di)strugge*, *fugge*, *sugge*.

7. *va perseguendo*: insegue, con la solita perifrasi medio-affettiva col gerundio; cfr. CX 1, ecc. *mia vita che fugge*: nel precipizio del tempo (a ricordo del verso «fugaces ... labuntur anni» oraziano), incalzata dalla Morte; cosí nell'immagine iniziale del sonetto «La vita fugge, et non s'arresta una hora, | et la morte vien dietro a gran giornate» (CCLXXII) e nella canzone all'Italia: «Signor', mirate come 'l tempo vola, | et sí come la vita | fugge, et la morte n'è sovra le spalle» (CXXVIII 97-99).

8. *pien di paura, tremo*: come dice il Salmista «Timor et tremor venerunt super me» (LIV 6); motivo cavalcantiano, degli «spiriti fuggiti del mio core»: «e son pien' di paura» (*Io non pensava*, 48 e 52); cosí Dino Frescobaldi, *Quant'e' nel meo lamentar*, 17: «I' ho per lei [la Morte minacciosa] nel cor tanta paura...» (Suitner, *Tradizione stilnovistica*, p. 94); cfr. nota a XXIII 77 e a CC 12. *taccio*: verbo che con l'allitterante *tremo* richiama internamente il binomio «soffra et taci» del vicino sonetto CCV 5.

9. *Ben poria*: potrebbe; condizionale (con *ben* rafforzativo) che introduce la speranza impossibile enunciata in CXCV 9-11, «Non spero del mio affanno aver mai posa, | infin ch'i' mi disosso ... | o la nemica mia pietà n'avesse». *Pietà*: che dovrebbe rompere il ghiaccio del freddo cuore (cfr. CLIII 1-2), alleata con Amore, *con Amor mista*. In parallelo: «vera pietà con grave dolor mista» (CCL 6), «a la nova pietà *con dolor mista*», per cui cfr. nota a CCCXIV 6.

10. *doppia colonna*: duplice sostegno (cfr. CCCXL 3-4), della pietà e di amore; con la stessa metafora la donna è «colonna | de la sua frale vita» in CCCLX 146-47, e con immagine conseguente una doppia colonna è anche «*Carità* di signore, *amor* di donna» in CCLXVI 9; cosí la colonna-sostegno di CCLXIX introduce a un «doppio thesauro»; cfr. nota a CCLXVIII 48.

11. *l'alma stancha*: per tanta *fiamma* immersa nella contrastante 'varietà' del *ghiaccio*; la stessa «anima stanca» di CLXXIII 3; cfr. anche il tema di CXCVIII 14. *mortal colpo*: il «colpo mortal» trobadorico, siciliano e stilnovistico annunciato sulle soglie del Libro (nota a II 7), anche 'petroso'; Dante, *Cosí nel mio parlar*, 9-10: «non val ch'om si chiuda | né si dilunghi da' colpi mortali», dove anche l'ultimo *colpo* della Morte, v. 52; cfr. nota al v. 5; CXCV 13.

12. *ma io ... in vista*: non credo che ciò possa accadere e non vedo «Pietà con Amor mista» nell'aspetto (*in vista*) di madonna.

13. *dolce mia nemica*: il ricorrente *oxymoron* dei *Fragmenta*, XXIII 69, LXXIII 29, CXXV 45, CLXXIX 2, CCLIV 2, CCCXV 6; cfr. anche nota a XXI 1 e CLXIX 8. *donna*: signora e DOMINA, come in CXXVI 3; «quella mia | nemica, che mia donna il mondo chiama», CCLXI 3-4.

14. *mia ventura*: la stessa incipitaria del sonetto che precede (CCI), ora rovesciata in mala ventura, la «malvagia sorte» di un atteggiamento senza Mercé (cfr. CLXXXIII 5-7). *incolpo*: rima ricca pseudoderivativa con *colpo*, alla maniera di Cino, o chi per lui, nel sonetto *Ben dico certo*, 2-3, per cui vedi nota a CXCV 13; similmente, nella stessa posizione dentro il testo, nelle terzine del sonetto *Datemi pace*: «per che d'ogni mio mal te solo [cuore] incolpo» (cfr. nota a CCLXXIV 14) e in quelle del sonetto attribuito a Petrarca del Parmense 1081 *Solo una cosa* (Solerti, CXLIV); XXIII 88.

CCIII

Lasso, ch'i' ardo, et altri non me 'l crede;
sí crede ogni uom, se non sola colei
che sovr'ogni altra, et ch'i' sola, vorrei:
ella non par che 'l creda, et sí sel vede.

Infinita bellezza et poca fede,
non vedete voi 'l cor nelli occhi mei?
Se non fusse mia stella, i' pur devrei
al fonte di pietà trovar mercede.

Quest'arder mio, di che vi cal sí poco,
e i vostri honori, in mie rime diffusi,
ne porian infiammar fors'anchor mille:

ch'i' veggio nel penser, dolce mio foco,
fredda una lingua et duo belli occhi chiusi
rimaner, dopo noi, pien' di faville.

L'*only begetter* della situazione, l'unica destinataria del *Canzoniere* intensamente invocata in quanto tale, «sola ... sola» (vv. 2-3), non «crede» all'autenticità della voce del poeta (quartine); l'attenzione si sposta quindi sugli 'ascoltatori' delle rime sparse che verrano «dopo noi», e che forse s'infiammeranno per le parole di quella lingua poetica già *fredda* che continua pateticamente nel tempo a chiamare l'oggetto d'amore (terzine). Il «bellissimo ... pensiero dell'ultimo ternario», provvisto «di qualche non lieve oscurità» (Muratori), risulta meno opaco se si riconosce nella *fredda ... lingua* la *frigida lingua* di Orfeo che chiama Euridice nel sublime squarcio finale del quarto libro delle *Georgiche*, dal quale discende in grande traduzione-variazione il sonetto dell'usignolo, che come Orfeo piange la sua «consorte» (CCCXII). Là le verdi rive e tutto il fiume trattengono bucolicamente la voce clamante del poeta (situazione trasfusa nella canzone CXXV), qui la voce rimane (*veggio ... | rimaner*) in proiezione di sopravvivenza letteraria. Inventiva rispetto all''ipotesto' virgiliano è la sovrapposizione della parola della poesia con lo stesso oggetto del dire, fusi ugualmente nella visione della morte fisica («fredda una lingua et duo belli occhi chiusi», v. 13) e nella vitalità mentale del loro far *faville*. Su tonalità elegiaca il sonetto introduce quindi al dittico dell'Anima che segue nel grande mosaico dei *Fragmenta* (CCIV-CCV), chiuso appunto con l'*invidia* del lettore-poeta a venire («Forse anchor fia chi sospirando dica, | tinto di dolce invidia...»), che troverà esaurita la stessa materia del dire d'amore.

Sonetto su cinque rime, di schema ABBA ABBA, CDE CDE, come il precedente.

1. *Lasso*: oimè, come negli *incipit* di LXV, CI, CIX, ecc. *ardo*: di quella *fiamma* divorante della prima quartina di CCII, «Quest'arder mio» del v. 9. *altri*: la solita donna che-non-si-nomina, come s'incaricano questa volta di enunciare i tre versi che seguono, soprattutto mediante la ripresa finale «ella non par che 'l creda», v. 4; cfr. nota a CXCVI 5. *non me 'l crede*: non me lo crede, non crede a «Quest'arder mio», v. 9. Indubbio accostamento negativo con «ma io nol credo» del sonetto che precede (CCII 12), nel gioco di credibilità che coinvolge l'*io*, l'Altro (*altri*) e tutti (*ogni uom*, v. 2) sull'intensa replicazione del verbo.

2-3. *sí crede ogni uom ... vorrei*: tutti veramente [*sí*, di forte asseverazione] lo credono, tranne soltanto colei che piú d'ogni altra vorrei che me lo credesse, e lei soltanto. L'esclusività della donna, *sola ... sola*, è ovidianamente sigillata dal «Tu sola mi piaci» di CCV 8.

4. *non par*: indicazione dubitativa che contrasta con l'evidenza del *vedere*, anticipando il messaggio della «poca fede». *et sí sel vede*: e pure se lo vede, vede che io ardo con i propri occhi. Il verbo *vedere* medio, d'intensa partecipazione del soggetto all'azione, rimanda anche alla situazione dantesca della canzone *Li occhi dolenti*, 69: «Ma qual ch'io sia la mia donna il si vede», in rima con *merzede* (*Vita Nuova* XXXI), contestualmente evocata nella ballata CCCXXIV 12, «et qual è la mia vita, ella sel vede», nonché nella prima stesura del finale della quinta stanza della canzone *Che debb'io far?*, 54: «qual io divento ella sel vede» (cfr. introduzione a CCLXVIII); allo stesso modo nel sonetto CL 8: «Questo ch'è a noi, s'ella sel vede, et tace?».

5. *Infinita ... poca fede*: doppia apposizione prolettica di *voi* del v. 6, al quale è rivolto il sonetto-messaggio a cominciare da questo punto; cioè: o voi, donna d'infinita bellezza [cfr. XXXI 7, CCLXI 12] e di poca fede, non vedete..., dove *poca* si oppone a *infinita*. Allusione al rimprovero di Cristo a Pietro incredulo: «*Modicae fidei*, quare dubitasti?» (*Mt* XIV 31), con uno stilema interno evangelico dell'incredulità, sempre in frase interrogativa: «Quid timidi estis, modicae fidei?», «Quid cogitatis intra vos, modicae fidei, quia panes non habetis? *Nondum intelligitis*, neque recordamini...» (*Mt* VIII 26, VI 30 e XVI 8), da cui Agostino, *Contra Ac.* II VII 18: «*parvae fidei* mihi videris». Similmente in *Tr. Mor.* II 124.

6. *non vedete...*: corrisponde al *Nondum intelligitis* di *Mt* XVI 9, con rimando a *sí sel vede* del v. 4. *'l cor nelli occhi*: è il tema dell'anima che traspare nello sguardo, come in LXXVI 11: «e *'l cor negli occhi* et ne la fronte ò scritto», cfr. XXXV 8, nota a CCXXII 12. Cosí Dante, *Conv.* III VIII 10: «di nulla di queste [passioni] puote l'anima essere passionata che a la finestra de li occhi non vegna la sembianza», sul motivo di Alberto Magno degli occhi come nunzi del cuore: «Dixit enim Palemon occulos esse tamquam fores [var. flores] animae, et animam emicare per occulos, et solam occulorum dispositionem esse aditum, per quem animus introspici possit...» (*De animal.* I, tr. 2, 3, ed. Stadler, pp. 51-52).

7. *mia stella*: la stessa cattiva *ventura* del sonetto che precede, CCII 14, l'unica colpevole dell'assenza di mercede, la «fera stella» di CLXXIV 1, cfr. CLXXXIII 5-8. *devrei*: dovrei, con *-e-* atona etimologica; rima ricca con *vorrei*.

8. *fonte di pietà*: il *fons pietatis* liturgico, che nel *Dies Irae* è Cristo Salvatore, «qui salvando salvas gratis, | salva me, fons pietatis!», evocato nella canzone alla Vergine (cfr. note a CCCLXVI 43 e a CCCLI 7); anche in Guiraut Riquier, sempre a «la maire de Dieu», «fons de vera pietat» (*Ajssi quon es sobronrada*, 46); Marcabru, *Pos mos coratges*, 36-38: «Ai, Fin'Amors, fons de bontat, | ... | merce ti clam...» Nella *Monarchia* e nell'Epistola ai Principi («Ymo ignoscet omnibus misericordiam implorantibus, cum sit Cesar et maiestas eius de Fonte defluat

pietatis», *Epist.* V 3) Dante esprime con questa formula la sacralità dell'imperatore cristomimetico, su mediazioni piú antiche; cfr. nota di Bruno Nardi a *Monarchia* II v 5 (pp. 388-90); Dante Alighieri, *Epistole I-V*, Saggio di edizione critica a cura di F. Mazzoni, Milano 1967, p. 109. Qui il *fons pietatis* allude con solennità alla misericordia nativa della donna, alla sua *charitas* non inquinata dalle circostanze (amorose), alla «pietà natia» della vicina canzone CCVI 40. *trovar*: fa eco a *pietà*, in clausola alla scadenza del primo emistichio settenario, nonché a *par* (v. 4), poi *infiammar* in chiusura della prima terzina (v. 11).

9. *Quest'arder mio*: a ripresa di *ardo* iniziale (v. 1), del quale l'infinito sostantivato continua l'azione. *di che*: del quale. *vi cal sí poco*: perché la donna non crede (vv. 1 e 4), e non avendo fede non ha misericordia; la terza virtú teologale, *spes*, manca all'amante, ed è designata mediante lo stesso verbo «io nol credo» (CCII 12); cfr. CLXXV 8, «d'altro mi cal poco».

10. *i vostri honori*: le parole di lode deversate nella scrittura per «farle honore» (V 7, XCII 4, CCCXXV 3-4), che sono anche l'*honor* del poeta che scrive, giusta il messaggio dell'omogeneo sonetto CCV 7: «col dolce honor che d'amar quella ài preso | a cui io dissi: Tu sola mi piaci». *diffusi*: come da fonte inesauribile (cfr. *Purg.* XV 132, *Par.* XXIV 92), in sottile controcanto su base etimologica (*diffondere* è un frequentativo di FUNDERE) all'arido *fons pietatis* del v. 8.

11. *ne porian ... mille*: il fuoco amoroso (*Quest'arder mio*) e le parole che lo traducono in rima potrebbero forse contagiare con la loro fiamma altri mille (cuori), oltre quelli che già partecipano nel presente («sí crede ogni uom», v. 2). Il pensiero degli 'ascoltatori' futuri delle rime sparse è nell'ultima terzina, che anticipa il tema delle terzine di CCV: «Forse anchor fia chi sospirando dica...», connotato dallo stesso *Forse* di discrezione. Il verbo *infiammar* continua la *fiamma* del sonetto che precede (CCII 2) e anticipa il *foco* del v. 12.

12. *veggio nel penser*: vedo con la vista della mente, «mi fingo», direbbe Leopardi. *dolce mio foco*: la donna che lo fa *ardere*, in soluzione petrarchescamente ossimorica; cfr. LXXII 66, CCCXX 13, e nota a CLXXXII 12; *Tr. Cup.* III 167-68: «so, seguendo 'l mio foco ovunque e' fugge, | arder da lunge et agghiacciar da presso».

13. *fredda una lingua*: immagine virgiliana di Orfeo agli inferi, che continua a chiamare Euridice, restando tutt'intorno eco della sua voce: «Eurydicen vox ipsa et *frigida lingua* | a miseram Eurydicen! anima fugiente vocabat: | Eurydicen toto referebant flumine ripae» (*Georg.* IV 525-27); il dissimulato ricordo è invece trasparente in *Tr. Cup.* IV 13-15: «vidi colui che *sola* Euridice ama, | e lei segue a l'inferno, e, per lei morto, | con la *lingua già fredda* anco la chiama». *belli occhi chiusi*: gli stessi «begli occhi spenti» delle rime 'in morte' (CCLXXXIII 2), cui si oppongono i «duo bei lumi accensi» del sonetto che immediatamente segue (CCIV 7). L'opposizione, certo non casuale, di *una* (lingua poetica) contro *duo* (occhi divini degni di giusta lode) entra forse nel gioco dei *mille* (cuori gentili) che resteranno «infiammati» (v. 11). *Enjambement* dei versi finali.

14. *rimaner*: è retto da *veggio* del v. 12, del quale un'eco fonica nella rima interna con *penser* (clausola al primo emistichio settenario). *dopo noi*: è il tema delle terzine di CCV, dove la prima esegue il motivo dell'Io poetico e la seconda quello dell'Altro dei due. *faville*: le scintille della poesia e quelle dei begli occhi che infiammano il cuore, sentite come un'unità dopo tante distinzioni (ma l'opinione dei commentatori è che il lemma *faville* si riferisca solo a *occhi*). Le *faville*, in rima con *mille*, rimandano alla canzone di Dante *Cosí nel mio parlar*, 74-75: «Ancor ne li occhi, ond'escon le faville | che m'infiammano il cor...», in rima con *piú di mille*, come in *Tr. Mor.* II 159 e 155; CIX 2-3, CCVII 27-31.

CCIV

Anima, che diverse cose tante
vedi, odi et leggi et parli et scrivi et pensi;
occhi miei vaghi, et tu, fra li altri sensi,
che scorgi al cor l'alte parole sante:

per quanto non vorreste o poscia od ante
esser giunti al camin che sí mal tiensi,
per non trovarvi i duo bei lumi accensi,
né l'orme impresse de l'amate piante?

Or con sí chiara luce, et con tai segni,
errar non dêsi in quel breve vïaggio,
che ne pò far d'etterno albergo degni.

Sfòrzati al cielo, o mio stancho coraggio,
per la nebbia entro de' suoi dolci sdegni,
seguendo i passi honesti e 'l divo raggio.

All'anima, ai sensi, a tutto se stesso, è rivolto questo sonetto-monologo d'introspezione, che si completa nel testo che immediatamente segue, anch'esso segnato da apostrofe iniziale all'anima, sia pure sapientemente dilazionata ad attacco della seconda quartina: «alma, non ti lagnar, ma soffra et taci» (CCV 5). L'Io poetico e conoscitivo, anima e sensi che si potenziano a vicenda nel percepire il bene attraverso la *nebbia* del contingente (v. 13), riconosce la positività dello stato amoroso, anche se formulata nel vuoto con una delle tante domande senza risposta del *Canzoniere* (seconda quartina). Implicitamente positiva, se non pacificante, è la funzione-guida della donna-beatrice di questo primo sonetto dell'Anima, con le sue «parole sante», con i «bei lumi» stelle-occhi-fari d'orientamento, con l'«orme ... de l'amate piante», che guidando assomigliano alle «care piante» di Virgilio tallonate da Dante nell'*Inferno* (XXIII) nonché ambiguamente al piede che segue i'*vestigia* di Dio secondo il Libro di Giobbe (XXIII 11); similmente positiva è la coscienza della propria poesia, fondante la nuova lingua dell'amore, nel secondo elemento del dittico (terzine di CCV). Ma su tutto domina la varietà dell'essere, le «diverse cose tante» analizzate dall'Io in grande accumulo verbale, «vedi, odi et leggi et parli et scrivi et pensi» (v. 2), alla quale corrisponde la pluralità-disordine trascorrente in apertura di CCV: «Dolci ire, dolci sdegni et dolci paci...»; lí per altro l'aggettivo *dolce*, sparso in tutto il testo, in funzione di contrasto o di potenziamento del sostantivo (*Dolci ire ... dolci paci*, *dolce òra ... dolci faci*), dà unità alle emozioni confuse e all'universo perennemente scomposto dell'autore del *Canzoniere*. Gli stessi ossimorici *dolci sde-*

gni sono il segno piú evidente dell'agganciamento organico dei due testi consecutivi (v. 13, CCV 1), fusi nel tono elegiaco.

Sonetto su quattro rime di schema ABBA ABBA, CDC DCD.

BIBLIOGRAFIA: Pertile, *Trifon Gabriele*, pp. 145-52.

1. *Anima*: all'anima come altro da sé è rivolto anche il sonetto «Che fai, alma? che pensi?...» (CL), nonché quello speculare 'in morte' che comincia «Che fai? che pensi? che pur dietro guardi | nel tempo, ... | Anima sconsolata...», dove ugualmente l'anima sdoppiata pensa, vede, descrive e dipinge cose (CCLXXIII 6). *diverse cose tante*: le «mille cose diverse» della canzone CXXVII 13, contrapposte all'unicità della donna, forse anche qui presupposta nella moltiplicazione di *parole*, *lumi* e *orme* (vv. 4, 7 e 8); cfr. CCCXXIII 2.

2. *vedi, odi ... pensi*: verbi che indicano attività mentali, contrapposte a quelle fisiche (vista e udito, vv. 3-4), con enumerazione corrispondente a «non aliter in campis quam domi studeo cogito lego scribo...» di *Fam.* XV 3, 10 a Zanobi da Strada, in lotta con la dispersione del vivere, mollezza, *voluptates* e torpore. Si veda in varia gamma: «veggio nel penser» (CCIII 12), «cose ne la mente scritte» (XXIII 92), «nel cor via piú che 'n carta scrivo» (CV 88), ecc.; *parli et scrivi* è quasi un binomio sinonimico, giusta i messaggi di CLI 14, «quant'io parlo d'Amore, et quant'io scrivo», CCCIX 11, «che d'amor parli o scriva», e di CCCXXXIX 9, «quant'io di lei parlai né scrissi»; *Tr. Mor.* II 60: «sol di lei pensa, o di lei parla o scrive».

3. *occhi*: designano dunque una vista diversa da quella dell'anima (*vedi*), cosí come il *tu*, «fra li altri sensi», designa un udito diverso dalle orecchie dell'anima (*odi*). *vaghi*: desiderosi di vedere; non è detto cosa, ma il resto del testo enuclea dalla visione taciuta due aspetti parziali del corpo della donna, *lumi-raggio* e *orme-passi*, insomma gli occhi e il bel piede; cfr. «Sennuccio, i' 'l vidi, et l'arco che tendea, | tal che mia vita poi non fu secura, | et è si vaga anchor del rivedere» (CXLIV 12-14); LXXV 7, C 14, CCCXXXV 8. *fra li altri sensi*: l'udito, che qui viene ad aggiungersi ai sensi nominati nel sonetto *Sí come eterna vita*, il *veder*, l'*odore*, il *gusto e 'l tatto* (cfr. introduzione a CXCI), designato mediante perifrasi.

4. *scorgi*: guidi, giusta la dittologia sinonimica «mi guida et scorge» di CCXI 1, cfr. XIII 13, LXXII 8, CXXXIX 10, CXLII 21, ecc. *alte*: sublimi, non di questa terra, nella gamma di «et le parole | sonavan altro, che pur voce humana» (XC 10-11), «angeliche parole» (CLXXXI 13, CCLXXV 5), cfr. CCVII 15. *sante*: altro attributo delle parole della donna (CCCXVII 13; *Tr. Cup.* II 47; *Tr. Mor.* I 23), degli occhi (LXX 15, CVIII 3, CCCL 14), piedi (CCLXVIII 26), pensieri (CCCLXVI 56) e opere (CCLXXXVII 14), ecc., qui intonato alla «superna strada» (CCCVI 13) intrapresa nel testo, che porta all'*etterno albergo* e al *cielo* (vv. 11-12); *parole sante* dantesche in clausola finale di verso, *Inf.* IX 105, *Par.* XXXII 33.

5. *per quanto*: per qual prezzo, a quali condizioni, vorreste non essere giunti a questo intricato cammino della vita o prima o dopo di lei, col risultato di non trovare nel mondo i suoi *lumi* e le sue *orme*? La domanda presuppone la risposta che l'anima e i sensi non vorrebbero a nessun prezzo aver mancato l'appuntamento, che si precisa nell'avverbio di tempo *Or* (v. 9), contrapposto in posizione iniziale forte a *poscia* e ad *ante*. Si veda in contrappunto organico il rammarico di chi non potrà essere partecipe del disegno provvidenziale nel sonetto che segue, dove *tardi* corrisponde a questo *poscia* e *per tempo* al latinismo *ante*, CCV 14.

6. *che sí mal tiensi*: questo cammino che gli uomini percorrono con tanta dif-

ficoltà, senza guida, senza direzione; il pensiero si completa nel decimo verso speculare «errar non dêsi in quel breve vïaggio», dove i *lumi*, diventati *luce*, e le *orme*, diventate *segni* orientativi, indicano la via nella quale camminare (il tutto a memoria di svariati precetti scritturali: «Haec est via, ambulate ... et non declinetis», *Is* XXX 21; «Notam fac mihi via in qua ambulem», *Ps* CXLII 8, ecc.).

7. *i duo bei lumi accensi*: occhi lucenti, accesi come stelle o *signa* d'orientamento, i «duo lumi» nelle tenebre della terza *cantilena oculorum*, LXXIII 48; cfr. CLVI 5, CCLXXXII 3, nota a CCIII 13. Ancora un latinismo in rima con il participio *accensi*.

8. *né*: e, dopo negazione. *l'orme impresse ... piante*: i *vestigia pedum* di molti luoghi del *Canzoniere*, orme di «sancti piedi» sottratte all'oblio (CCLXVIII 26), «santi vestigi | tutti rivolti a la superna strada» (CCCVI 12-13); e ancora: «a ricercar de l'orme | che 'l bel pie' fece» (CVIII 10-11), «et per queste orme | torno a vedere ond'al ciel nuda è gita» (CCCI 12-13); XXIII 109, LXXIV 10, cfr. note a CXXV 60, CLXII 4. *de l'amate piante*: *plantas pedis*, con probabile ricordo in clausola finale di verso delle «poste de le care piante» di Virgilio a chiusura di *Inf.* XXIII; cfr. nota a CCCXX 9-10.

9. *Or*: avverbio della temporalità sincronica opposta a *poscia od ante* del v. 5. *chiara luce*: il fulgore dei «bei lumi accensi», che richiama il *lucidissimum signum* agostiniano del dialogo *De beata vita* I 2. *tai*: tali, con la solita riduzione proclitica, cfr. CXCVIII 13, nota a CLXV 12. *segni*: dell'«orme impresse» (v. 8), i «suoi santi vestigi | tutti rivolti a la superna strada» (CCCVI 12-13); CV 70, nota a CLXXXIX 12.

10. *errar*: abbandonando la retta via. *dêsi*: si deve (la postposizione del pronome obbedisce alla *lex* Tobler-Mussafia, cominciando il periodo con un avverbio). *breve vïaggio*: il breve *camin* (v. 6) della vita, dove è facile smarrirsi; cosí *Is* XLVII 15: «unusquisque in via sua erraverunt» (Daniello) e *2 Petr* II 15: «Derelinquentes rectam viam erraverunt». In parallelo: «Il tempo passa, et l'ore son sí pronte | a fornire il vïaggio | ... | Le vite son sí corte...», XXXVII 17-25; è la stessa *breve via* della canzone CCVI 20.

11. *ne*: ci, l'Io e l'anima come altro da sé. *etterno albergo*: l'eterna dimora del cielo, opposta al *breve vïaggio* terrestre (Daniello); cfr. CXXVI 19; *Tr. Mor.* II 74. Grafia medievale di *etterno*, come in CLXVI 13, caratteristica anche della vulgata della *Commedia*, Petrocchi, I (Introduzione), p. 449.

12. *Sfòrzati*: tendi con ogni sforzo. Simile primo emistichio quinario nell'altro colloquio 'in morte' con l'anima, nella stessa posizione: «*Cerchiamo 'l ciel*, se qui nulla ne piace» (CCLXXIII 12). *stancho*: per tanto *errare*; nota a CCII 11. *coraggio*: cuore, per diffuso provenzalismo (*coratge*) dell'antico italiano.

13. *per la nebbia*: per entro la nebbia, attraverso quella tenebrosa *caligo* o *nube* (CCXVII 5) che può fare impedimento al *vïaggio*, la stessa «nebbia di sdegni» che «bagna et rallenta le già stanche sarte» nel sonetto *Passa la nave mia*, per cui nota a CLXXXIX 9. *dolci sdegni*: su questo scontro ossimorico si apre il sonetto che segue, «Dolci ire, dolci sdegni...» (CCV), in fusione organica. Cfr. anche la nota a CXCVI 6.

14. *passi ... raggio*: a ripresa binaria di *orme* e di *segni*, vv. 8 e 9. *honesti*: con la stessa immagine e accostamento la donna «i dolci passi honestamente move» in CLXV 2. *divo*: divino, celeste. *raggio*: altra variazione di *lumi* e di *luce* degli occhi-*rai* della donna del Libro (vv. 7 e 9, cfr. introduzione al sonetto III), quel «divino sguardo» di CCCLI 9; cfr. CLI 6, CCXLV 7. Rima *en écho raggio* con *coraggio*.

CCV

Dolci ire, dolci sdegni et dolci paci,
dolce mal, dolce affanno et dolce peso,
dolce parlare, et dolcemente inteso,
or di dolce òra, or pien di dolci faci:

alma, non ti lagnar, ma soffra et taci,
et tempra il dolce amaro, che n'à offeso,
col dolce honor che d'amar quella ài preso
a cui io dissi: Tu sola mi piaci.

Forse anchor fia chi sospirando dica,
tinto di dolce invidia: Assai sostenne
per bellissimo amor quest'al suo tempo.

Altri: O Fortuna agli occhi miei nemica,
perché non la vid'io? perché non venne
ella piú tardi, over io piú per tempo?

Il motivo dell'anima immersa nelle «diverse cose tante» dell'esistente corre anche in questo sonetto, che in apertura rilancia gli ossimorici *dolci sdegni* finali del precedente (CCIV 13), qui moltiplicati in un cumulo contradditorio secondo la figura della *replicatio*: «Dolci ire, dolci sdegni et dolci paci, | dolce mal, dolce affanno et dolce peso...», dove l'aggettivo *dolce* tematico scambievolmente fonde sostanze antitetiche (*ire*, *sdegni*, *mal*, *affanno*, *peso*, *faci*, *amaro*, *invidia*) ed esalta sostanze omogenee (*paci*, *òra* o aura-brezza come sintomo di sollievo, *honor*), a volte intrecciate tra loro con rincaro fonico, una delle sigle stilistiche dei *Fragmenta*: «dolce parlare, et dolcemente inteso, | *or* di dolce *òra*, *or* pien di dolci faci» (vv. 3-4). La prima quartina porta il massimo delle variazioni e «varïetati» alle quali l'anima sottostà; l'*alma*, a risposta dell'*Anima* incipitaria di CCIV, è infatti invocata in ritardo all'inizio del secondo piede della fronte, «alma, non ti lagnar, ma soffra et taci» (v. 5), quasi fisicamente oppressa da quell'imponente addizione di antitesi vitali, 'impressionisticamente' mandate avanti, senza verbo, e quindi senza movimento, immutabili nel dolce e nell'amaro. La seconda quartina suggerisce una via di fuga positiva nel temperamento dello stato amoroso lacerato, *dolce amaro* per statuto, con il risarcimento della scrittura, *dolce honor*, programmata intorno ad un oggetto d'elezione: «quella ... | a cui io dissi: Tu sola mi piaci» (v. 8), con tutta la forza di quest'unicità centrale (*sola*) contro la pluralità dominante. La stessa allusione alla materia del dire secondo l'insegnamento iniziale dell'*Ars amatoria* di Ovidio, «elige cui dicas "tu mihi sola pla-

ces"» (I 42), ben avvertito dal Gesualdo, introduce al tema delle terzine, dove l'*auctor* o *io* lirico, nominato sempre al centro del testo (v. 8), immagina il futuro lettore delle rime sparse (anticipo è nelle volte di CCIII), anch'esso sdoppiato (*chi* ... *Altri*, vv. 9 e 12) e simile a sé (*alma* ... *io*, vv. 5 e 8), un complice attivo dell'opera della poesia, anch'esso avvolto nelle contraddizioni e negli *oxymora* del *Canzoniere*, e perciò genialmente tinto di *dolce invidia*; cosí sulla stessa tonalità la *dolce invidia* (fama presso i posteri) chiude il processo che va dal *dolce amaro* (stato amoroso conflittuale) al *dolce honor* (pregio della poesia d'amore). Anche la clausola interrogativa finale, intensamente binaria contro l'andamento ternario d'apertura (altro sintomo ritmico delle «varïetati», vv. 1-2, 13-14), accomuna il lettore, un Altro da sé riprodotto prospetticamente, con il poeta che scrive sotto il segno comune del tempo impossibile (cfr. introduzione a CXXII).

Sonetto su cinque rime secondo lo schema ABBA ABBA, CDE CDE.

BIBLIOGRAFIA: Biagini, *La 'modificazione'*, pp. 81-88.

1. *Dolci ire*...: ad uso di prolessi, con una *mise en relief* senza azione, la prima quartina dà una rappresentazione del variabile stato amoroso e della mobilità della donna; come dire: se questa è la condizione di Amore, fatta di contrasti soffusi di dolcezza, tu, anima, non ti lagnare ma soffri in silenzio. L'assenza del verbo finito enuncia di per sé l'immutabilità delle cose contrastanti che l'anima percepisce (v. 5). *ire*: d'amore: «amantium irae amoris integratio» (Gesualdo, dall'*Andria* di Terenzio, v. 555). *sdegni*: gli stessi *dolci sdegni* del finale del sonetto che precede (CCIV 13), dai quali riprende il discorso; cosí anche in XXXVII 101, con doppio *oxymoron*: «i dolci sdegni alteramente humili»; «leggiadri sdegni» nel sonetto CCCLI, che con simile somma di contrasti comincia: «Dolci durezze, et placide repulse...»; «Questo fu il fel, questi li sdegni et l'ire, | piú dolci assai che di null'altra il tutto» (CCCLX 106-7, cfr. nota a CCLXXXIX 10). *paci*: i tre sostantivi del verso, tutti insolitamente plurali ad indicare la ripetitività, compaiono con lo stesso scontro in *Tr. Mor.* II 82-84, evidentemente riciclato: «Ché vostri dolci sdegni e le dolci ire, | le dolci paci ne' belli occhi scritte, | tenner molti anni in dubbio il mio desire». I contrasti archetipici del *furor amoris* sono trattati da Cicerone, che cita l'*Eunuchus* di Terenzio (I 59-61), come poi Agostino nel *De civitate Dei* XIX 5: «bellum, pax rursum» a segnare il contrasto caratteristico della violenta perturbazione amorosa (luogo di *Tusc.* IV XXXIV 76, doppiamente evocato in *Secr.* III, pp. 156 e 158).

2. *mal* ... *affanno* ... *peso*: altra terna nominale, ma tutta negativa, rispetto alla mescolanza di *ire*, *sdegni* e *paci* del primo verso. Somma di *oxymora* tipici del *Canzoniere*: «O del dolce mio mal prima radice» (CCCXXI 5, cfr. CLXXXII 10), «et benedetto il primo dolce affanno» (LXI 5), «quel caro peso ch'Amor m'à commesso» (CCIX 4). Il *dolce male* risponde al «douz mal, douceur malicieuse» indicato da Ragione tra le antitesi di Amore nel *Roman de la Rose* (v. 4283), a traduzione della corrispondente e infinita lista di sconvolgimenti tracciata da Alano di Lilla nel *De planctu Naturae*: «dulce malum, mala dulcedo, sibi dulcor amarus...» (metr. IX 7); nella rassegna di paradossi amorosi di Alano anche *pondus leve* (v. 3), corrispettivo di questo *dolce peso*; *mala dulcedo* nell'*Elegia* di Arrigo da Settimello, I 27.

3. *dolce parlare*: le «dolci parole» della donna del Libro (CLVIII 12, CLXII 3, CLXV 10, CC 11, CCXI 10, CCXLVI 14, cfr. nota a CLIX 14), qui sentite nel loro scorrere, come in CCXLV 5, CCXLIX 11 e CCCXLVIII 4. *inteso*: «udito» (giustamente Gesualdo) dall'anima (CCIV 2) e dai sensi (CCIV 3-4), che

portano al cuore l'«alte parole sante». Il *dolce* (*parlare*) è oggettivo, l'avverbio corrispondente è soggettivo. Nella prosa della *Vita Nuova* Dante registra il «dolcissimo parlare» di Beatrice (XXI 8) insieme alla corrispondente emozione in chi l'ascolta: «Ogne *dolcezza* ... | nasce nel core a chi parlar la sente...» (*Ne li occhi porta*, 9-10).

4. *or* ... *or*...: un parlare ora pieno di soavità ora pieno di ardore, ora «piacevole» ora «cocente» (Castelvetro), che alternativamente rasserena e infiamma. L'opposizione è tra l'*òra*, o aura-vento primaverile (in base al sistema dei sonetti dell'Aura, cfr. introduzione a CXCIV) e le *faci* ardenti del caldo amoroso (cfr. CCLXIV 44-45). Quest'antitesi preziosa può ricordare la situazione di Cefalo, che nelle *Metamorfosi* invoca l'Aura-brezza come ristoro al fuoco interiore: «"Aura ... venias" cantare solebam | "meque iuves intresque sinus, gratissima, nostros, | utque facis, relevare velis, quibus urimur, aestus. | ... Tu me reficisque fovesque..."» (VII 813-18); in parallelo: «Ov'è l'ombra gentil ... | ch'òra et riposo dava a l'alma stanca...?» (nota a CCXCIX 10). L'*òra*, al centro dell'arabesco orizzontale *or* ... *òra* ... *or* (piú *ire*, v. 1), è forma monottongata ricorrente, sempre in gioco fonico marcato: «Ma pur che l'ÒRa un poco | fiOR' bianchi et gialli per le piaggie mova, | tORna a la mente il loco | e 'l primo dí ch'i' vidi a l'AURa sparsi | i capei d'ORo...» (CXXVII 80-84), «mover da l'ÒRa, et discovrir l'avORio» (CXXXI 10), «L'acque parlan d'amORe, et l'ÒRa e i rami | ... e i fiORi...» (CCLXXX 9-10); cfr. nota a CLXXVI 9.

5. *alma*: è ripresa l'invocazione all'anima di CCIV 1. *lagnar*: pone una rima interna desultoria con *parlare* del v. 3 alla scadenza del primo emistichio settenario, ribadita da *amaro* e da *amar* (vv. 6 e 7). *soffra*: sopporta; cfr. CXL 5. Imperativo con desinenza della prima classe; si veda *sofera* di Bonagiunta (*Novellamente amore*, 41), di Chiaro Davanzati (*Li contrariosi tempi*, 43), di Lapo Gianni (*Donna, se 'l prego*, 8), di *Par.* XXIV 141.

6. *tempra*: tempera; cfr. *Tr. Cup.* III 186-87. *il dolce amaro*: è la sintesi dei conflitti della prima quartina, quasi una sigla degli ossimori petrarcheschi; cfr. CXVIII 5, CLXIV 10, CLXXIII 5, CLXXV 4, CCXCVI 3. *n'à offeso*: ci ha colpito, travagliato, me e te (anima), come due persone distinte; cfr. note a CCIV 11 e a CCLXX 14.

7. *dolce honor*: è il pregio che deriva dall'oggetto prescelto; qualcosa di simile dice Dante, quando conclude «ond'è laudato chi prima la vide» nel sonetto sopracitato *Ne li occhi porta*, 11 (*Vita Nuova* XXI). Il *dolce honor* risponde alla catena positiva di *dolci paci*, *dolce parlare*, *dolce òra*, cosí come il *dolce amaro* riponde alla serie antitetica negativa di *Dolci ire*, *dolci sdegni*, *dolci faci*, con tutto il v. 2. Alla scadenza del primo emistichio quinario *honor* fa eco a *òra*, poi *anchor*, *amor*. *amar*: verbo che equivocamente continua l'*amaro* del verso precedente, quasi alludendo al vecchio bisticcio classico e medievale, guittoniano e dantesco (*Io sento sí*, 16 e 19; *Tr. Cup.* I 76-77), di Amore-amaro.

8. *Tu sola mi piaci*: cosí anche sulle soglie del *Canzoniere* «tal che null'altra fia mai che mi piaccia» (XX 4); qui indubbia implicazione di *sola* con l'iterazione *sola* ... *sola* di CCIII 2-3, sonetto introduttivo al dittico dell'Anima. Anche Properzio, *El.* II vii 19: «Tu mihi sola places: placeam tibi, Cynthia, solus». Gioco paronomastico di *piaci* con *paci* in punta di verso agli estremi delle quartine.

9. *Forse*: lo stesso *forse* di discrezione di CCIII 11, sullo stesso motivo. *anchor fia chi*: ci sarà in avvenire qualcuno, tra i *mille* evocati in CCIII 11. *sospirando dica*: nello stesso atteggiamento di Alessandro che «sospirando disse: | O fortunato...», con similare tipo di «invidia» (CLXXXVII 2-3).

10. *tinto* ... *invidia*: del colore smorto dell'invidia, soggettivamente *dolce* per

complicità con l'*auctor* che tratta una materia tanto elevata. *Assai sostenne*: molto patí, sopportò, a raddoppio di *soffra et taci* dell'anima, v. 5.

11. *quest(i)*: il poeta, che ora è una «fredda lingua» (CCIII 13).

12. *Altri*: come variante del *chi* del v. 9 (sottintenso: forse dirà sospirando). Nell'autografo Vaticano lat. 3195 *Altri / o fortuna a* è scritto su rasura, come anche *A cui io* del v. 8. *nemica*: perché Fortuna non ha concesso la vista di madonna, come al poeta passato.

13. *perché non venne*: in questo mondo. Con l'interruzione sintattica tra verbo e pronome soggetto, *venne* | *ella*, è rincarato il turbamento della frase interrogativa finale.

14. *over io*: oppure perché non venni io... *piú per tempo*: piú presto. È la stessa domanda che l'*auctor* rivolge a se stesso nel primo sonetto dell'Anima, con simile opposizione tra *poscia* e *ante*, per cui cfr. nota a CCIV 5. Rima identica, equivoca per il sintagma, 'petrosa', di *tempo* con *per tempo*; cfr. note a LXX 12-14, LXXXVI 13-14, CCCXXX 12; *Tr. Mor.* II 187-88: «Però saper vorrei, madonna, s'io | son per *tardi* seguirvi, o se *per tempo*» (in rima con *gran tempo*).

CCVI

S'i' 'l dissi mai, ch'i' vegna in odio a quella
del cui amor vivo, et senza 'l qual morrei;
s'i' 'l dissi, che ' miei dí sian pochi et rei,
et di vil signoria l'anima ancella;
s'i' 'l dissi, contra me s'arme ogni stella,
et dal mio lato sia
Paura et Gelosia,
et la nemica mia
piú feroce ver' me sempre et piú bella.

S'i' 'l dissi, Amor l'aurate sue quadrella
spenda in me tutte, et l'impiombate in lei;
s'i' 'l dissi, cielo et terra, uomini et dèi
mi sian contrari, et essa ognor piú fella;
s'i' 'l dissi, chi con sua cieca facella
dritto a morte m'invia,
pur come suol si stia,
né mai piú dolce o pia
ver' me si mostri, in atto od in favella.

S'i' 'l dissi mai, di quel ch'i' men vorrei
piena trovi quest'aspra et breve via;
s'i' 'l dissi, il fero ardor che mi desvia
cresca in me quanto il fier ghiaccio in costei;
s'i' 'l dissi, unqua non veggian li occhi mei
sol chiaro, o sua sorella,
né donna né donzella,
ma terribil procella,
qual Pharaone in perseguir li hebrei.

S'i' 'l dissi, coi sospir', quant'io mai fei,
sia Pietà per me morta, et Cortesia;
s'i' 'l dissi, il dir s'innaspri, che s'udia
sí dolce allor che vinto mi rendei;
s'i' 'l dissi, io spiaccia a quella ch'i' torrei
sol, chiuso in fosca cella,
dal dí che la mamella

lasciai, finché si svella
da me l'alma, adorar: forse e 'l farei.

Ma s'io nol dissi, chi sí dolce apria
meo cor a speme ne l'età novella,
regg'anchor questa stanca navicella
col governo di sua pietà natia,
né diventi altra, ma pur qual solia
quando piú non potei,
che me stesso perdei
(né piú perder devrei).
Mal fa chi tanta fe' sí tosto oblia.

I' nol dissi già mai, né dir poria
per oro o per cittadi o per castella.
Vinca 'l Ver dunque, et si rimanga in sella,
et vinta a terra caggia la Bugia.
Tu sai in me il tutto, Amor: s'ella ne spia,
dinne quel che dir dêi.
I' beato direi,
tre volte et quattro et sei,
chi, devendo languir, si morí pria.

Per Rachel ò servito, et non per Lia;
né con altra saprei
viver, et sosterrei,
quando 'l ciel ne rappella,
girmen con ella in sul carro de Helia.

Motivo conduttore di questa canzone è il supplizio d'una falsa opinione circa il *dire* del poeta; ma enigmatico è il contenuto di quelle parole, sfuggente il termine dell'accusa, opaca l'eventuale *summa criminis*. Il rovello d'un detto male inteso è enunciato mediante la formula anaforica *S'i' 'l dissi*, fittamente iterata ad attacchi cruciali (primi versi dei due piedi della fronte, primo verso della sirma nelle prime quattro stanze), variata in aumento *S'i' 'l dissi mai* (strofe I e III), contraddetta nel punto di cerniera *Ma s'io nol dissi* (strofe V) e in fine ribaltata mediante *I' nol dissi già mai* nell'ultima stanza; formula accompagnata nello stile dei giuramenti, «In genere iudiciali» (Benavides), da una somma di automaledizioni, di punizioni e calamità chiamate su di sé, tutte convergenti nella pena del disamore della donna desiderata: «S'i' 'l dissi mai, ch'i' vegna in odio a quella | del cui amor vivo...» (vv. 1-2). Tutti, commentatori e interpreti di ieri e di oggi, dànno per scontata quest'illazione: «Era stato detto a Laura che il P. aveva detto di amare sotto il nome di Laura altra donna, per la quale ella sdegnò...» (Carducci, citando il Castelvetro sulla scia dei commentatori piú antichi); ma co-

sí, insufficientemente procedendo, si resta nello stile dei vecchi autori delle *Vidas* trobadoriche, che chiosando romanzeggiano il testo. Di fatto i nomi di Rachele e di Lia, riservati al congedo con allusione al servizio amoroso di Iacob presso Laban, «Per Rachel ò servito, et non per Lia» (v. 55), sono troppo carichi di significato per lasciar passare una semplice rivalità di donne. Da san Girolamo (*Epistula* CXXIII 12), Agostino (*Contra Faustum* XXII 52) e Gregorio Magno (*Moralia in Iob* VI XXXVII 61, 176-205) a Riccardo di san Vittore (*Benjamin minor* I, PL CXCVI, col. 1) fino a Dante (*Purg.* XXVII 97-108), la bella Rachele dagli occhi splendenti e la *fecunda* laboriosa Lia dalle «belle mani» evocano due modi di vedere la vita, entrambi positivi sotto il segno della ragione, vita contemplativa e vita attiva, come Maria e Marta dei Vangeli, contemplazione e operazione, *otium* e *sollicitudo*: in vetta all'immaginazione poetica è Lia-Matelda del *Purgatorio*, regina d'un paradiso terrestre che cantando sapientemente intreccia i fiori della poesia (XXVII 99, XXVIII 41), insieme a Rachele-Beatrice, prossima Teologia del *Paradiso*. La stessa identificazione di sé con il «patriarcharum maximus» Giacobbe, che avendo fedelmente servito «sette e sette anni» (*Tr. Cup.* III 34-37; CI 12-14, cfr. introduzione alla sestina XXX), è immerso in una vita di solitudine e di meditazione (*De vita solitaria* II 2, p. 398), convoglia tutti i segnali del testo verso un amore sacro, dove Rachele è figura contemplativa della bella Sapienza-Filosofia ambiguamente circolante nei *Fragmenta*, contrapposta a Lia come illusione terrestre e remunerazione terrena, a raddoppio dell'esaltante polarità della canzone *Una donna piú bella assai che 'l sole* (cfr. introduzione a CXIX). Su una simile duplicità di piani in slittamento lavora anche Dante in chiaro nel *Convivio*, superbo chiosatore di sé medesimo. Commentando il congedo di *Amor che ne la mente mi ragiona*, Dante per di piú enuncia l'intenzione di voler «purgare la canzone da una riprensione», tutta sua ed interna, ed esponendo l'*accusa* procede «a la *scusa* per essemplo, ne lo quale, alcuna volta, la veritade si discorda da l'apparenza» (*Conv.* III IX 1-5); e ancora: «quella ballatetta [*Voi che savete*, con la sua doppia verità] considerò questa donna secondo l'*apparenza*, discordante dal *vero* per infertade de l'anima...» (III X 1). Ora Petrarca, nulla commentando di sé, senza prosa possibile per le «rime sparse» (ma nella lettera *Fam.* X 4 al fratello Gherardo decodifica i segni della prima Ecloga *Parthenias*, valuta l'*alieniloquium*, cosí come di emblemi cangianti nel tempo della lettura tratta nell'importante lettera *Sen.* IV 5 e nel *De vita solitaria* II 10 [p. 480] parla dell'*integumentum* delle due sorelle Marta e Maria che cela il mistero di due forme di vita), pone però i due nomi-chiave di Rachele e di Lia nel punto differenziale del congedo, facendo a questo riferimento in tutto il testo con procedimento anulare autoreferenziale, col sottile sigillo d'un richiamo circolare *ad verbum*: «del cui amor vivo ... né con altra saprei | viver...» (vv. 2 e 56-57): certo per scuotere i luoghi comuni del suo mito di poeta d'amore e per richiamare, a sé e agli altri, i fondamenti della sua poesia; poesia che, come quella di Dante, obliquamente riscopre valenze simboliche del linguaggio contro il galateo della donna, provenzale e italiano, diventato uno stereotipo disfatto. Cosí la canzone, inserita in una fase inoltrata nell'elaborazione dei *Fragmenta* (secondo periodo della sesta 'forma' detta Pre-Malatesta, autunno 1368, cfr. introduzione al sonetto CCVIII) e per di piú collocata dopo una serie di sonetti che intercettano gli 'ascoltatori' delle rime sparse (introduzione a CCIII, CCIV e CCV), risulta un giuramento di fedeltà all'amore di Sapienza («Per Rachel ò servito...»), sublimazione di ogni altro amore (immagine finale di Elia sollevato al cielo, simbolo di purezza secondo Gregorio Magno, *Homiliae in Evangelia* II XXIX 6, con Ambrogio, *De virginibus* I III 12), al quale sottostà ogni ambigua Apparenza (Lia)

delle «dolci rime», segnate *a iuventute* da questa passione nascosta (allusioni delle strofe quarta e quinta: «il dir ... | sí dolce», «sí dolce apria | meo cor a speme ne l'età novella», vv. 30-31, 37-38; introduzione a CXIX). Sintomo d'una precoce diffusione è la presenza di questo testo, giustappunto sotto la rubrica *Sagramento di messere Francieschо Petracchi*, nell'importante silloge stilnovistica fiorentina del codice Chigiano L.VIII.305 della metà del Trecento (Barbi, De Robertis), che documenta uno dei primi esempi di attestazione antologica vivente l'autore (Pulsoni, *Tecnica compositiva*, pp. 267-79).

Il genere poetico della 'discolpa', protesta d'innocenza o *escondich* secondo la tarda definizione dei teorici di Linguadoca autori delle *Leys d'Amors* («Escondigz es us dictatz del compas de chanso, cant a las coblas et al so [melodia]. E deu tractar de dezencuzatio...»), rimanda al modello di Bertran de Born, poeta d'amore eclissato dal cantore delle armi genialmente imposto da Dante, archetipo della situazione, richiamato per primo dal Galvani (*Osservazioni sulla poesia dei Trovatori*, Modena 1829): «Ieu m'escondisc, domna, que mal no mier, | de so que·us an de me dich lauzengier...»; modello forse insufficiente (Riquer) ma comunque necessario anche per quegli antichi *lauzengiers*, i malparlieri nostrani che non sanno dire la verità e che mentendo seminano discordia tra gli amanti, «Fals, enveios, fementit» (v. 43), dei quali, non del tutto decaduti (cfr. introduzione a CCCLX), resta traccia nella variante interiorizzata della Bugia debellata e del *verbum falsum* rovesciato dell'ultima *cobla*: «Vinca 'l Ver dunque, et si rimanga in sella, | et vinta a terra caggia la Bugia» (vv. 48-49), con adeguata immagine di cavalleresca tenzone e d'armi infrante. Martín de Riquer studia anche il tardo *enscondich* del trovatore catalano Llorenç Mallol *Mol[tes] de vetz* e quello, pervenuto mutilo dei primi versi, d'un Anonimo dal chiaro tratto catalano, che separatamente condividono con questa canzone le due formule alterne *S'i' 'l dissi mai* e *S'i' 'l dissi*, sia pure in un sistema piú blando di *coblas capdenals*: *Si·u diguí may* (Mallol) e *S'eu ho dixo* (Anonimo). Ma non è cronologicamente sicuro che Petrarca segua. Pertanto, pur valutando la tesi poligenetica di Martín de Riquer, secondo la quale Petrarca, il Mallol e l'Anonimo, con altri pochi esponenti della lirica galego-portoghese, si rifarebbero ad una tradizione arcaica perduta, nonché quella di Perugi, orientato a privilegiare una derivazione di Petrarca dall'ambito occitanico coevo, bisognerà osservare che il 'genere' è quanto meno autorizzato dal Salmo davidico CVIII, che forse è l'*auctoritas* profonda dello stesso Bertran. Questo è infatti un Salmo imprecatorio, dove il Salmista, falsamente calunniato e incompreso, fa appello alla vendetta divina mediante una litania di maledizioni iperboliche, equivalenti, mutato tempo e cultura, a quelle che Bertran, gli altri tardi Trovatori e Petrarca, con ben altro salto di sensibilità, invocano su di loro, se non dicessero il Vero. Dimostrativa è l'assunzione del tassello del Salmista, quando dice «Fiant dies eius pauci...» (*Ps* CVIII 8), che Petrarca a suo modo raddoppia traducendo in apertura, come referente e orientamento di lettura: «s'i' 'l dissi, che ' miei dí sian pochi et rei...» (v. 3).

Per inviare un messaggio in cifra il poeta sceglie ancora, come nella tenebrosa canzone *Verdi panni* (XXIX), una forma metrica difficile, elaborata, circolare, un *unicum* nel suo genere. Il testo, misto di endecasillabi e settenari, è formato di sei *coblas unissonans*, cioè di stanze con rime costanti in tutto il componimento, alla maniera provenzale (Daniello, Castelvetro). Le rime sono tre, *-ella*, *-ei*, *-ia*, con uno scambio progressivo ogni due stanze che configura un rapporto di *coblas doblas* (per questo meccanismo di rotazione su tre rime invarianti Perugi richiama il modello della canzone di Arnaut Daniel *Canso do·ill mot son plan e prim*). Il congedo riprende la sirma dell'ultima variante strofica; ma perché tor-

nino due volte tutte le rime, b è sostituito da a, con raddoppio in rima interna al quinario dell'ultimo verso. Lo schema è il seguente: ABBA, AcccA (strofe I e II); BCCB, BaaaB (III e IV); CAAC, CbbbC (V e VI); *tornada* Cbba(a_5)C. Provenzaleggiante anche la ricercatezza fonica delle rime, in forte rapporto etimologico: *invia*, *via*, *desvia*, equivoche e ricche *dèi*, *dêi*, *perdei* (con in piú il gioco paronomastico *dir dêi* con *direi*, vv. 51-52); *pia*, *spia*; *oblia*, *Lia*, *Helia*, ecc. nel quadro prezioso e *clus* della canzone *Verdi panni*, cfr. introduzione a XXIX.

BIBLIOGRAFIA: Mazzoni, *«Escondig» di Petrarca*, pp. 53-59; Riquer, *«Escondit» provenzal*, pp. 201-24; Bertolucci, *Canzonieri portoghesi*, pp. 13-30; Fubini, *Metrica e poesia*, pp. 237-43; Suitner, *Due trovatori della «Commedia»*, pp. 579-643; Elwert, *Varietà metrica*, pp. 397-99; Perugi, *Escondit*, pp. 201-28; Pulsoni, *Tecnica compositiva*, pp. 50-52; Vela, *Anomalie*, pp. 62-65.

[I]. 1. *S'i' 'l dissi mai*: se ho mai detto questa cosa, se una volta l'ho detto... L'enigmatico pronome neutro *l(o)*, che segna tutto il testo, nasconde l'oggetto dell'accusa; di questa cosa non detta il poeta si dichiara non colpevole, invocando su di sé a garanzia ogni sciagura. Forse è contestualmente implicito: 'se io ho mai detto di aver servito per altri che per Rachele...', giusta il messaggio del congedo, dove l'enigma si stempera nella figura simbolica di Rachele (per un procedimento affine di rinvio dell'enigma ad altro enigma si veda la canzone della Sapienza, introduzione a CXIX). Il verbo *dire* può alludere al dire poetico, come sembra suggerire la quarta stanza: «s'i' 'l dissi, *il dir s'innaspri...*» (v. 30), dove le rime «aspre» sono dantescamente contrapposte alle «dolci rime» d'amore; cfr. note ai vv. 30 e 31. Tale formula è presente in un sonetto attribuito a Petrarca (ma probabilmente soltanto una delle tante imitazioni sintomatiche della diffusione del testo; cfr. Pancheri, *Variazioni*) che alterna *S'io 'l dissi mai* con *S'io pensai mai* nell'*incipit* e con *S'io 'l feci mai*, concludendo «né 'l pensai mai, né 'l dissi, né 'l feci io» (Solerti, CXLI).

2. *senza 'l qual morrei*: similmente nella canzone che segue, CCVII 9-10: «del bel lume leggiadro, | senza 'l qual non vivrei».

3. *che ' miei dí sian pochi*: formula automaledicente prelevata da *Ps* CVIII 8, «Fiant dies eius [dolosi] pauci...» Questo Salmo davidico, indubbio modello di struttura, è una lista di maledizioni contro la lingua della menzogna, «quia os impii et os dolosi contra me apertum est» (*iuxta Hebraeos* CIX 2); è stato richiamato in proposito anche il Libro di Giobbe, XXXI (Berra, *La similitudine*, p. 69). *rei*: angosciosi, torturanti (come tutte le maledizioni invocate dal Salmista); simili «anni rei» nel *planctus* CCLXVIII 6. Rima *en écho* di *rei* con *morrei*, con tutti i condizionali del testo, e con *hebrei*, v. 27.

4. *vil*: bassa, non nobile; *vil signoria* è sintagma guittoniano, nella canzone *Gente noiosa e villana*, 2, e nella canzone *Tutto ch'eo poco vaglia*, 36, dove indica il dominio della non-Ragione. *ancella*: schiava, serva. Cosí Dante, *Amor, che movi*, 18-19: «poi che l'anima mia fu fatta ancella | de la tua podestà primeramente» (Scarano); Dino Frescobaldi, *In quella parte*, 5: «Quivi fu la mia mente fatt'ancella» (Perugi); ma cfr. soprattutto *Conv*. III XIV 9-10, dove si parla dell'anima razionale libera e delle anime *ancille*; cfr. nota a XXVIII 5.

5. *contra me s'arme*: si armi contro di me, mi faccia guerra. *ogni stella*: oltre la «Fera stella» natale di CLXXIV 1; cfr. CCIII 7, XXII 15.

6. *dal mio lato*: al mio fianco, come inconsueti compagni d'arme nell'immagine di guerra della sirma (*s'arme*, *nemica*, *feroce*). *sia*: verbo singolare con doppio soggetto postposto; cfr. nota a LVII 7, CXXXIII 7, CXLV 2, ecc.

7. *Paura et Gelosia*: le rituali pulsioni negative dello stato amoroso, qui per-

sone della giostra, come Pietà e Cortesia, v. 29; cfr. CCII 9; cosí «Amor et Gelosia» (CV 69), «Invidia et Gelosia» (CCXXII 7); Monte Andrea, *A la 'mprimera*, 9-13: «E se li mai-parlier', che sono assai, | vi meton gelosïa e paura | di me, che 'nver' voi facesse fallire, | oïmè lasso!, ch'io anzi voria, | che farvi fallo, di dolor norire» (Perugi). Rima ricca con *sia* e *Cortesia*, v. 29.

8. *la nemica mia*: designazione costante della fiera e soave donna dei *Fragmenta*, per cui cfr. nota a CCII 13.

9. *piú feroce*: sottinteso *sia* (v. 6). Con «piú feroce ... et piú bella» un'immagine di martirio raddoppiato; non diversamente Dante, *E' m'incresce di me*, 46-48: «e non le pesa del mal ch'ella vede, | anzi vie piú bella ora | che mai e vie piú lieta par che rida».

[II]. 10. *aurate ... quadrella*: le frecce d'oro che fanno innamorare, contro quelle di piombo del disamore, secondo il fortunato esemplare ovidiano delle *Metamorfosi* I 468-71; cfr. nota a CLXXIV 14. Amore con i due dardi in mano anche in Dante, *Tre donne*, 59. Le stesse appuntite *quadrella* nel dettato sottile della canzone *Verdi panni*, XXIX 32.

11. *spenda*: impieghi con larghezza, prodighi. *impiombate*: il dardo «obtusum» che fuga l'amore «habet sub harundine plumbum» (*Met.* I 471).

12. *cielo et terra*: diametralità raddoppiata mediante *uomini et dèi* in soluzione chiastica. Rima ricca di *dèi* con *perdei*, equivoca con *dêi*, vv. 43 e 51.

13. *ognor piú fella*: sempre piú crudele, con *variatio* rispetto a «piú feroce ver' me sempre», v. 9. I due aggettivi *feroce* e *fella* dello stesso campo semantico e allitteranti tra loro si oppongono alla dittologia finale della *cobla* «dolce o pia» (v. 17) con richiamo alla coppia antitetica «dolce et fella» di CCLXXXIX 8.

14. *chi*: la Donna-Amore del *Canzoniere*, che con occulta fiamma amorosa conduce alla morte. *con sua cieca facella*: ricordo virgiliano di *Aen.* IV 2, quando Didone «caeco carpitur igni» (Leopardi), accesa da quel fuoco che gli altri non vedono; cosí la *Chiusa fiamma* di CCVII 66.

15. *dritto*: speditamente, dritto dritto. *a morte m'invia*: m'indirizza, mi mette sulla strada verso la morte; cfr. nota a XIII 10. Rima ricca e derivativa con *via* e *desvia*, vv. 20 e 21.

16. *pur ... si stia*: resti come è stata sempre, cioè *feroce* e *fella*, vv. 9 e 13. Per il valore imperfettivo della forma del presente di *solere*, cfr. Dante, *Tre donne*, 53; XVIII 11, XXIII 16, CCLXX 51, ecc.

17. *dolce o pia*: a restituzione delle dittologie scritturali «pius ... et clemens» (*2 Par* XXX 9), «pius et misericors» (*Eccli* II 13), «suavis est misericordia tua» (*Ps* CVIII 21); cfr. CXXVIII 85; «dolce et pia» è la Vergine nell'ultima canzone del Libro, CCCLXVI 61; *Tr. Mor.* II 185: «il parlar dolce e pio». Rima ricca con *spia*, v. 50.

18. *ver' me*: verso di me; sintagma che sottolinea l'immobilità della situazione rispetto alla prima stanza, v. 9. *atto ... favella*: azioni e parole celebrati in tutto il *Canzoniere*; cfr. XVII 10, XCI 4, CV 7, CLXII 12, CLXXXI 13, con i luoghi paralleli: «agli atti, a le parole, al viso...» (CCCXIV 5), «In atto et in parole la ringratio» (CCCLIX 12), «atti et parole m'ànno | tutta ingombrata l'alma» (CCCLXVI 85-86); si veda anche la «dolce favella» di CCXCIX 6 e CCCXXXVI 8.

[III]. 19. *di quel ... men vorrei*: di tutto ciò che è indesiderabile.

20. *aspra et breve via*: questo difficile e breve cammino della vita, con richiamo interno al *breve vïaggio* del vicino sonetto CCIV 10, nonché alle ricorrenti *aspre vie* (scritturali), cfr. note a XXXV 12 e CLXIII 10.

21. *fero ardor*: uguale e contrario al *fier ghiaccio* del parallelo (v. 22); la stes-

sa formula del «fero ardore» in CLXI 2. *mi desvia*: mi fa smarrire, mi mette fuori strada. Nell'antico significato etimologico, francese e occitanico, anche Guittone, *Vergogna ho, lasso*, 95: «desviai, tu me renvii»; cfr. Dante, *Poscia ch'Amor*, 60; *Amor che ne la mente*, 4; nota di Braccini alla canzone di Rigaut de Barbezieux *Tot atressi con la clartatz del dia*, 10 (*Le canzoni*, p. 101); CLXIX 1.

22. *fier ghiaccio*: emblema della negatività di madonna, simile alla morsa del «freddo ghiaccio» di LIX 6; cfr. LXVI 22-23 e 29, CXXV 11, CLIII 2, nota a CCII 1. Notabile l'alternanza morfologica a contatto di *fier* contro *fero* (v. 21) dentro la gamma allitterante *feroce* ... *fella* che attraversa le prime tre stanze.

23. *unqua* ... *mei*: possano i miei occhi non vedere mai la luce del sole...; *unqua* anche in CCLXIV 47, cfr. XXIX 2.

24. *sol chiaro*: la *claritas solis* si stende anche sulle altre sostanze nominate, in opposizione alle tenebre della «terribil procella», v. 26. *sua sorella*: la sorella del Sole-Febo è la Luna-Diana-Artemide. Similmente Boezio, *Cons*. I, metr. v 5-9: «ut nunc pleno lucida cornu | totis fratris obvia flammis | condat stellas luna minores, | nunc obscuro pallida cornu | Phoebo propior lumina perdat».

25. *donna né donzella*: frequente binomio arcaico, dal Notaio (*Dal core mi vene*, 45) a Dante giovane: «donne e donzelle amorose» (*Donne ch'avete*, 13; *Li occhi dolenti*, 72; *Vita Nuova* XIX e XXXII), da cui l'*incipit* di Cino da Pistoia «Gentili donne e donzelle amorose»; nel contesto di remunerazione piacevole si veda soprattutto Folgore da San Gimignano nella serie dei Mesi: «D'april vi dono ... | donne e donzelle per vostra compagna» (V); cfr. nota di Contini al sonetto *Lassar vo' lo trovare* di Cecco Angiolieri, v. 10 (PD II 383). Qui anch'esse come manifestazione di bellezza e libertà, nominate tra le cose belle del sonetto CCCXII 8, che è appunto una variante del *plazer*; cfr. CLXXVI 8.

26. *terribil procella*: la *columna nubis*, la *nubes tenebrosa*, la colonna «ignis et nubis» che l'Angelo del Signore stende tra il popolo d'Israel in fuga e gli Egiziani inseguitori, secondo il Libro dell'Esodo (XIV 19 e 24); il Libro di Giosuè parla di «tenebras inter vos et Aegyptios» (*Ios* XXIV 7). Il tema dell'oscurità, implicito, entra nell'opposizione con «sol chiaro», v. 24. Altra *terribile procella* metaforica nella canzone alla Vergine, CCCLXVI 69.

27. *qual*: come quella che vide il Faraone (il verbo *vedere* assente discende da *veggian* del v. 23, per zeugma complicato sintatticamente). *in perseguir*: quando inseguiva. Il verbo frequentativo *perseguire* è contestualmente mimetico della Scrittura: «et persecutus est filios Israel» (*Ex* XIV 8-9, 17, 23); cfr. CX 1.

[IV]. 28-29. *coi sospir'* ... *Cortesia*: insieme a tutti i miei sospiri, quanti mai ne feci (in rima, cfr. CCXCIII 2-3), sia morta per me..., «cioè i miei sospiri non siano essauditi, che altro non è Pietà esser morta co' sospiri d'alcuno» (Castelvetro). Dantesca la coppia di Pietà e Cortesia, ipostasi di benevolenza e di grazia; cosí nella canzone *Donne ch'avete*, 22: «Sola Pietà nostra parte difende...» (*Vita Nuova* XIX); Dante [?], *De gli occhi di quella gentil mia dama*, 5.

30. *il dir*: la parola della poesia, le «voci de' sospir' miei in rima» (CCXCIII 2). Del tutto inopportuna l'interpretazione di quasi tutti i commentatori, con il *dir* di Laura, che dovrebbe farsi aspro; dimostrativo è il verbo quasi tecnico di derivazione dantesca *innaspri*, allusivo allo stile e «al suono de lo dittato, che a tanta materia non conviene essere leno» (*Conv*. IV II 12-13, a commento della canzone *Le dolci rime*, 14). *s'innaspri*: diventi stilisticamente 'aspro'; si veda l'allusione con citazione del modello nella canzone LXX 29-30: «come nel cor m'induro e 'naspro, | *cosí nel mio parlar voglio esser aspro*»; cfr. CCXCIII 7-8.

31. *dolce*: la dolcezza del «soave stile» contrapposta all'*asperitas* conveniente alla materia «sottile»; insomma «dolci rime» d'amore (cfr. anche il sonetto di

Dante *O dolci rime*) contro rime dolorose e di lamento (cfr. ancora Dante, sonetto *Parole mie*, 10-11, strutturalmente implicato con il precedente nel clima del *Convivio*; cfr. introduzione di Contini a questo testo, *Rime*, p. 391). Tale mutamento di stile, speculare a un mutamento dell'animo, può ricordare l'inizio della *Consolatio* di Boezio, già richiamata per l'attacco della canzone di Dante *Le dolci rime* (De Robertis): «Carmina qui quondam studio florente peregi, | flebilis heu maestos cogor inire modos. | Ecce mihi lacerae dictant scribenda Camenae...» (I, metr. 1 1-3); il ricordo potrebbe essere avvalorato dall'immagine seguente del poeta «chiuso in fosca cella» (v. 33), come Boezio in carcere consolato dalla luminosa «donna gentile» Filosofia. *allor che vinto mi rendei*: quando mi consegnai vinto ad Amore, quando mi arresi al suo assalto. Richiamo interno alla canzone CXXV 27-29: «*Dolci rime* leggiadre | che nel primiero assalto | d'Amor usai, quand'io non ebbi altr'arme...».

32. *ch'i' torrei*: che io consentirei a, vorrei *adorar* (v. 36); cfr. Dante, *Al poco giorno*, 34-36: «che mi torrei dormire in petra | ... e gir pascendo l'erba, | *sol* per veder...» (Carducci).

33. *sol*: solo, senza altra compagnia. *in fosca cella*: in un carcere senza luce; cfr. *Sap* XVIII 4: «Digni quidem illi carere luce et pati carcerem tenebrarum»; CV 63.

34-36. *dal dí ... finché si svella | da me l'alma*: dalla piú tenera infanzia alla morte. Forse un'eco della Filosofia compagna e nutrice nella *Consolatio* di Boezio, anche lui colpito da false accuse; si veda l'agnizione del terzo brano prosastico del libro I: «respicio nutricem meam, cuius ab adulescentia laribus obversatus fueram, Philosophiam. Et: Quid, inquam, tu *in has exsilii nostri solitudines*, o omnium magistra virtutum, supero cardine delapsa venisti? An ut tu quoque mecum rea falsis criminationibus agiteris?». *si svella*: si strappi da me; in parallelo: «l'anima esce del cor ... | et con molto pensiero indi si svelle» (XVII 13-14). *adorar*: infinito dipendente dal lontano *torrei* del v. 32. *forse e 'l farei*: forse lo farei anche, con doppio indizio di discrezione, di incertezza, di modestia (incertezza anche della scrittura, essendo i tre lemmi scritti su rasura nella vulgata).

[V]. 37. *Ma*: avversativa che introduce la *variatio* della formula incipitaria di stanza, circa al centro del componimento, e che annuncia il rovesciamento dell'argomentazione. *dolce*: neutro avverbiale, anche questo opposto al *dolce* della situazione negativa dei vv. 17 e 31. *apria*: apriva il mio cuore alla speranza (v. 38), in soluzione *enjambante*.

38. *età novella*: quella giovanile, l'«età mia nova» della canzone della bella Sapienza, con lo stesso stato d'animo, cfr. nota a CXIX 22-23; *Inf.* XXXIII 88. Il *chi*, al solito petrarchescamente ambiguo, corrisponde a *quella* del v. 32, Rachele-Sapienza-Filosofia, amata *a iuventute*.

39. *regg(a)*: guidi, governi. *navicella*: dantescamente la «navicella del mio ingegno» (*Purg.* I 2, XXXII 129, *Inf.* XVII 100) e la *navicula* dell'essere (cfr. introduzione alla sestina LXXX), secondo la diffusa metafora classica e cristiana (Curtius); *stanca*, come la vita «stanca senza governo in mar che frange» di CCLXXVII 7; cfr. note a CCII 11, CCIV 12, CCXXXV 7.

40. *governo*: il timone della metaforica navicella; cfr. nota a CLXXXIX 3; CCXXXV 14, CCLXXVII 7, CCCLXVI 70. *pietà natia*: innata benevolenza; forse un'implicazione col *fons pietatis* di CCIII 8.

41. *altra*: diversa da sé, cioè senza *pietas*, spietata. *ma pur qual solia*: ma sempre sia quale soleva essere. Il verbo assente è *diventi*: quindi doppio zeugma complicato semanticamente; notabile anche il controcanto interno a «pur come suol si stia» della seconda stanza, v. 16.

42. *quando piú non potei*: quando non potei perdere di piú, avendo già dato tutto me stesso. L'assenza del verbo *perdere* (v. 44) è l'ottimo suggerimento dell'inascoltato Castelvetro, laddove tutti i commentatori sottintendono verbi come «*patire, sostenere, fare*, o altro simile» (Carducci), «resisterle» (Santagata). Altro zeugma con prolessi, essendo detto dopo quello che è stato perduto. Rilevante in questi versi finali di stanza l'opacità sintattica nello stile dell'indovinello. Rima ricca di *potei* con *costei*, v. 22.

43. *che me stesso perdei*: quando persi tutto me stesso, con rinvio interno all'*incipit* del sonetto «Quando mi vène inanzi il tempo e 'l loco | ov'i' perdei me stesso, e 'l caro nodo | ond'Amor di sua man m'avinse...» (CLXXV). Simile concetto nel *Comento* di Lorenzo de' Medici, cap. xxx, dove è citato Epitteto come *auctoritas*.

44. *né piú ... devrei*: e non dovrei perdere di piú, avendo già dato tutto me stesso per amore di Lei (donde il rimprovero dell'ultimo verso: «Mal fa chi tanta fe'...», v. 45).

45. *tanta fe'*: tanta «amorosa fede» (LXXXII 9, CCXXIV 1), contrapposta al *sí tosto* dell'oblio, e forse alla «poca fede» della donna (CCIII 5). Lo stesso sintagma in CCLXIV 99, CCCXXIV 2. Il bisticcio di chiusura *fa ... fe'*, rincarato dall'allitterazione di *tanta* con *tosto*, marca lo stile di questo indovinello dentro l'indovinello del testo. *oblia*: dà rima ricca con *solia* (v. 41), *Lia*, *Helia* del congedo. Questo verso è citato in una ballata intonata da Paolo da Firenze, che comincia «Or sie che può, com'a vo' piace sia, | ch'i' pur so che mal face, | donna, chi tanta fé sí tosto oblia» (Corsi, *Poesie musicali*, p. 281; Santagata).

[VI]. 46. *né dir poria*: e non lo potrei dire. Per la forma del condizionale sicilianeggiante cfr. XX 11, XXI 12, LXXII 11, LXXIII 61, ecc.

47. *per oro ... o per castella*: per tutti i beni di questo mondo. L'elenco di remunerazioni ricorda i doni della serie-*plazer* di Folgore da San Gimignano nei sonetti dei Mesi: «D'agosto sí vi do trenta castella...» (IX), «E di dicembre una città...» (XIII).

48. *Vinca il Ver...*: la verità trionfi; in parallelo: «Chi sa pensare, il ver tacito estime, | ch'ogni stil *vince*...», in tessuto come qui allitterante (CCCIX 12-13). Il Vero combatte contro Bugia, anch'essa ipostatizzata, nello stile dei tornei del *Roman de la Rose* e del *Fiore*; si veda ad esempio la battaglia di Franchezza con Schifo nei sonetti CCVII e seguenti con altri scontri. *si rimanga*: resti (verbo medio). Metafora antica delle giostre di cavalli, col vincitore in sella e il vinto rovesciato per terra.

49. *vinta*: a ripresa di *vinto* (v. 31) e di *Vinca* (*adnominatio*). *caggia*: cada (forma anche siciliana, analogica con *veggia*).

50. *Tu sai ... Amor*: tu conosci tutto di me. La stessa formula nella canzone che segue CCVII 6, in prima battuta: «Amor, tu 'l sai, che tal arte m'insegni»; allo stesso modo la stessa formula è rimossa, per l'armonia del sistema del macrotesto, nella canzone in morte di madonna *Che debb'io far?*, prima soluzione della prima stesura, ad attacco della seconda stanza: «Amor, tu sai, et però teco parlo», per cui vedi nota a CCLXVIII 12. *ne spia*: domanda di ciò, vuol sapere questa cosa. Il *ne*, come nel verso che segue (*dinne*), contiene lo stesso enigma del pronome *l(o)* nella formula *S'i' 'l dissi mai*, e non a caso al v. 51 è ritualmente iterato il verbo *dire*. Lo stesso verbo *spiare*, nel significato positivo che si conserva ancora in siciliano, in CXXXV 91-92: «Chi spïasse, canzone, | quel ch'i' fo, tu pôi dir...»; cosí Guittone, sempre nel congedo della canzone *Amor tanto altamente*, 89-93: «Poi Mazeo di Rico, | ch'è di fin pregio rico, | mi saluta, mi spia; | *e di'* ch'a ragion fia - el guiderdone | dea perder chi 'l chiede...»; Anoni-

mo Genovese: «quelli chi sum passai ne spia» (*Tu, homo chi vai per via*, 24; PD I, pp. 718-19). Anche in Dante stilnovista Amore è «colui che lo sa» (*Vita Nuova* XII 7), nella prosa che commenta *Ballata, i' voi*, 29-30: «Sed ella non ti crede, | dí che domandi Amor, che sa lo vero» (Carducci).

51. *dinne*: testimonia di ciò (probabilmente di quanto è costata la fede e la servitú per Rachele, v. 55). *dêi*: devi.

52. *I' beato direi*...: io direi mille volte beato chi morí prima di affrontare tanta sofferenza (v. 54).

53. *tre volte ... et sei*: ricordo di Virgilio, *Aen*. I 94-96: «o terque quaterque beati, | quis ante ora patrum Troiae sub moenibus altis | contigit oppetere!» (Vellutello); sono le parole di Enea disperato davanti alla tempesta di mare che sfascia la flotta troiana nelle acque del Lazio. Si può immaginare che il rincaro del modello virgiliano non sia esornativo, ma alluda, per la forte semanticità di tutte le strutture del testo nel quadro delle simbologie numerologiche (mistiche), alle *tre* rime della canzone, alle *quattro* stanze negative di automaledizione, e alle *sei* complessive strofe del componimento, congedo escluso. Opportunamente Gesualdo ricorda la novella di madonna Oretta del *Decameron* (VI 1), col cavaliere che «malcompostamente» racconta ripetendosi senza concludere: «cominciò una sua novella, la quale nel vero da sé era bellissima, ma egli or tre e quattro e sei volte replicando una medesima parola, e ora indietro tornando, e talvolta dicendo. "Io non dissi bene", e spesso ne' nomi errando...».

54. *si morí*: verbo medio, come in CLXXI 4 (ancora nel francese moderno). Questo *morire* finale rinvia circolarmente a *morrei* dell'inizio, v. 2 (il *languir* è il componimento stesso, che sarebbe stato meglio non cominciare?).

[Congedo]. 55. *Per Rachel ... per Lia*: sono le parole di Giacobbe a Labano, che dopo sette anni di servitú gli aveva dato in moglie la primogenita Lia, *Gn* XXIX 18-25: «Serviam tibi pro Rachel filia tua minore septem annis ... Servivit ergo Iacob pro Rachel septem annis, et videbantur illi pauci dies prae amoris magnitudine ... et dixit ad socerum suum: Quid est quod facere voluisti? *Nonne pro Rachel servivi tibi*?» (Vellutello); cosí in *Tr. Cup*. III 34-36: «Volgi in qua gli occhi al gran padre schernito [Iacob], | che non si muta, e d'aver non gl'incresce | sette e sette anni per Rachel servito». Si veda la Vita di Giacobbe nel *De viris* (Martellotti, *Scritti petrarcheschi*, pp. 143-46), dove è celebrato il «cecus amans» che, potendo essere libero dal patto con Labano, «ultro in servitute persisteret: et miramur Apollinem!»; cfr. *De otio* I (p. 572), introduzione alla sestina XXX, nota a CI 13; san Girolamo, *Epistula* XXII 40 *Ad Eustochium*: «Nihil amantibus durum est, nullus difficilis cupienti labor. Respice quanta Iacob pro Rachel pacta uxore sustineat...»; Ambrogio, *De viduis* 89-90. Nell'esegesi cristiana Rachele è la vita contemplativa nonché *figura Ecclesiae*, contrapposta a Lia, che è la vita attiva, *Sapientia* e *Scientia*: il tema del sogno di Dante nel *Purgatorio* XXVII 94 sgg. Simile significato simbolico sarà da vedere qui, nell'opposizione tra una Rachele-Beatrice-Sapienza, o Scienza rivelata, difficile da conquistare e restia a concedersi (della lunga devozione alla quale parla non meno ambiguamente anche la canzone *Una donna piú bella assai che 'l sole*, che incoraggia queste considerazioni: «per suo amor m'er'io messo | a faticosa impresa assai per tempo...», vv. 11-12; cfr. introduzione a CXIX) e una Lia-Matelda-Felicità terrestre, o Illusione di questo mondo. Si veda l'importante introduzione di Contini alla ballata di Dante *Voi che savete*, dove sulla scorta di Dante commentatore di se medesimo nel *Convivio* (III IX 1, X 3, XV 19), si dimostra che la *donna disdegnosa* e *fera* del testo è «la Filosofia ... e il suo contegno è la durezza della scienza...» (*Rime*, p. 380).

56-57. *né ... saprei | viver*: e non saprei vivere con un'altra donna diversa da lei; ritorno al tema iniziale, «senza 'l qual morrei», v. 2 (cfr. CCVII 10), qui reso piú sensibile nella spezzatura della forma verbale. *sosterrei...*: sarei capace di andarmene con lei in cielo (come in «fosca cella», in una situazione di amore sublimato), secondo il tema di Elia «in paradisum rediens», v. 59; cfr. CCV 10.

58. *ne rappella*: ci richiama, con *ne* pronome collettivo, e con lo stesso raro verbo in rima della canzone *Verdi panni*, XXIX 11. Castelvetro richiama la formula «poscentibus astris» di Stazio, *Theb.* XII 66; ma forse è implicito il tema di Elia dell'ultimo verso, secondo il Libro dei Re: «Factum est autem, cum levare vellet Dominus Eliam per turbinem in caelum...» (*4 Reg* II 1).

59. *ella*: caso obliquo, normale in antico e anche in Dante, cfr. nota di Contini al sonetto *Non mi poriano*, 8 (*Rime*, p. 322); Dante da Maiano, sonetto *Usato avea*, 4, ecc. *Helia*: rapito in cielo su un carro di fuoco; *4 Reg* II 11: «ecce currus igneus et equi ignei ... et ascendit Elias per turbinem in caelum», da cui nel *De vita solitaria*: «Ubi, inquam, erat Helias dum hec ageret? Profecto in solitudine, unde tandem ad celum flammante vehiculo raptus est». È interessante notare che nel *De vita* Elia sta nella rassegna degli uomini della Scrittura che, come Mosè, Giacobbe, Geremia, agiscono in solitudine, scegliendo quella vita solitaria che è «vita pacifica celestique simillima ... Vita reformatrix anime, reparatrix morum, innovatrix affectuum ... Vita contemptrix corporum, cultrix ingeniorum ... bibliotheca legentium, *cella meditantium* ... Vita felix et ad omne bonum opus aptissima, vita philosophica, poetica, sancta, prophetica...» (II 2, pp. 402 e 404). Il testo finisce con un moto positivo che prelude a un canto di liberazione, come nell'Epistola di Girolamo alla vergine Giulia Eustochio, XXII 3: «Et apertis oculis videbis igneum currum qui te ad exemplum Heliae in astra sustollat, et tunc laeta cantabis: "anima nostra quasi passer erepta est laqueo venantium..."» Non è da escludere in filigrana la meraviglia degli spettatori davanti alla mirabile ascensione di Elia, come nella similitudine dantesca di *Inf.* XXVI 34-39: «E qual colui che si vengiò con li orsi | vide 'l carro d'Elia al dipartire, | quando i cavalli al cielo erti levorsi, | che nol potea sí con li occhi seguire, | ch'el vedesse altro che la fiamma sola, | sí come nuvoletta, in sú salire...».

Ben mi credea passar mio tempo omai
come passato avea quest'anni a dietro,
senz'altro studio et senza novi ingegni:
or poi che da madonna i' non impetro
l'usata aita, a che condutto m'ài,
tu 'l vedi, Amor, che tal arte m'insegni.
Non so s'i' me ne sdegni,
che 'n questa età mi fai divenir ladro
del bel lume leggiadro,
senza 'l qual non vivrei in tanti affanni.
Cosí avess'io i primi anni
preso lo stil ch'or prender mi bisogna,
ché 'n giovenil fallir è men vergogna.

Li occhi soavi ond'io soglio aver vita,
de le divine lor alte bellezze
furmi in sul cominciar tanto cortesi,
che 'n guisa d'uom cui non proprie ricchezze,
ma celato di for soccorso aita,
vissimi, che né lor né altri offesi.
Or, bench'a me ne pesi,
divento ingiurïoso et importuno:
ché 'l poverel digiuno
vèn ad atto talor che 'n miglior stato
avria in altrui biasmato.
Se le man' di Pietà Invidia m'à chiuse,
fame amorosa, e 'l non poter, mi scuse.

Ch'i' ò cercate già vie piú di mille
per provar senza lor se mortal cosa
mi potesse tener in vita un giorno.
L'anima, poi ch'altrove non à posa,
corre pur a l'angeliche faville;
et io, che son di cera, al foco torno;
et pongo mente intorno
ove si fa men guardia a quel ch'i' bramo;
et come augel in ramo,

ove men teme, ivi piú tosto è colto,
cosí dal suo bel volto
l'involo or uno et or un altro sguardo;
et di ciò inseme mi nutrico et ardo.

Di mia morte mi pasco, et vivo in fiamme:
stranio cibo, et mirabil salamandra;
ma miracol non è, da tal si vòle.
Felice agnello a la penosa mandra
mi giacqui un tempo; or a l'extremo famme
et Fortuna et Amor pur come sòle:
cosí rose et vïole
à primavera, e 'l verno à neve et ghiaccio.
Però, s'i' mi procaccio
quinci et quindi alimenti al viver curto,
se vòl dir che sia furto,
sí ricca donna deve esser contenta,
s'altri vive del suo, ch'ella nol senta.

Chi nol sa di ch'io vivo, et vissi sempre,
dal dí che 'n prima que' belli occhi vidi,
che mi fecer cangiar vita et costume?
Per cercar terra et mar da tutti lidi,
chi pò saver tutte l'umane tempre?
L'un vive, ecco, d'odor, là sul gran fiume;
io qui di foco et lume
queto i frali et famelici miei spirti.
Amor, et vo' ben dirti,
disconvensi a signor l'esser sí parco.
Tu ài li strali et l'arco:
fa' di tua man, non pur bramand'io mora,
ch'un bel morir tutta la vita honora.

Chiusa fiamma è piú ardente; et se pur cresce,
in alcun modo piú non pò celarsi:
Amor, i' 'l so, che 'l provo a le tue mani.
Vedesti ben, quando sí tacito arsi;
or de' miei gridi a me medesmo incresce,
che vo noiando et proximi et lontani.
O mondo, o penser' vani;
o mia forte ventura a che m'adduce!
O di che vaga luce

al cor mi nacque la tenace speme,
onde l'annoda et preme
quella che con tua forza al fin mi mena!
La colpa è vostra, et mio 'l danno et la pena.

Cosí di ben amar porto tormento,
et del peccato altrui cheggio perdono:
anzi del mio, che devea torcer li occhi
dal troppo lume, et di sirene al suono
chiuder li orecchi; et anchor non me 'n pento,
che di dolce veleno il cor trabocchi.
Aspett'io pur che scocchi
l'ultimo colpo chi mi diede 'l primo;
et fia, s'i' dritto extimo,
un modo di pietate occider tosto,
non essendo ei disposto
a far altro di me che quel che soglia:
ché ben muor chi morendo esce di doglia.

Canzon mia, fermo in campo
starò, ch'elli è disnor morir fuggendo;
et me stesso reprendo
di tai lamenti, sí dolce è mia sorte,
pianto, sospiri et morte.
Servo d'Amor, che queste rime leggi,
ben non à 'l mondo, che 'l mio mal pareggi.

Canzone lenta, riflessiva, piena di ricordi letterari e di memoria di sé, dedicata a uno degli oggetti parziali del *Canzoniere*: gli occhi-raggi della donna, senza i quali il Soggetto non conosce né vede se stesso, senza i quali non vive (v. 10). Come nello pseudo-poema delle tre *cantilene oculorum* (LXXI-LXXIII) sono occhi di «divine ... alte bellezze» (v. 15), *angeliche faville* (v. 31, le stesse di LXXII 37), specchi di vita (vv. 54-55), tali da rendere vana ogni ricerca sostitutiva («Ch'i' ò cercate già vie piú di mille...», ad attacco della terza stanza, corrispondente alla *quête* parallela della terza *cantilena*: «poggi et onde passando, et l'onorate | cose cercando...», LXXIII 35-36), e fatti per rendere *ladro* il poeta-amante, che *tamquam fur* vive di quegli sguardi rubati e non concessi. Quest'ultimo motivo, condotto dalle parole-tema *ladro*, *involo*, *furto* attraverso le stanze I, III e IV, è anch'esso un legame con la terza canzone degli occhi (LXXIII 52-54), dove la ruberia è vista, non diversamente da qui, come un'*arte* di Amore, compensativa del non ricevere per «gratïoso dono» e dell'amarezza di non essere degno di «sí caro sguardo». Cosí, di stanza in stanza, l'inafferrabile sguardo dell'Altro slitta nell'invenzione d'un linguaggio poetico che sta al posto della cosa mancante. Il tempo e lo stile del poeta è quindi misurato sul vedere la donna, dal primo momento, «dal dí che 'n prima que' belli occhi vidi» (v. 54, «Poi ch'io li vidi in prima»,

LXXIII 57), dal *cominciar* della visione (v. 16, come in LXXIII 16), fino all'*or* e all'*anchor* di questi *gridi* e *lamenti* in rima (vv. 70 e 95), che registrano la ferita della privazione (strofe I), motivano il furto per «fame amorosa» e per digiuno dell'alimento-elemento primario e vitale (strofe II-V), strano, pericoloso e anzi velenoso («dolce veleno», strofe VI e VII), ma alla fine positivo (congedo). Da una strofe all'altra passano ricordi di sé e allusioni quasi ostentate a un repertorio interno di luoghi invarianti: la mitica salamandra che vive nel fuoco e i favolosi Astomi che vivono soltanto «d'odor, là sul gran fiume» (v. 58), come nelle nuove terzine del sonetto CXCI; il *furto* conclusivo del primo sonetto del guanto *O bella man*, CXCIX 14; le *angeliche faville* della seconda *cantilena oculorum*; il tutto mescolato a *loci* tradizionali della lirica amorosa, come il *ben amar* trobadorico e siciliano (v. 79), il *Servo d'Amor*, feudale e cavalcantiano (v. 97), con i verbi *porto tormento* e *cheggio perdono* del peccato d'amore, sempre provenzale e piú guittoniano, tutti supporti d'una tessitura linguistica fatta di memoria, interna e esterna a se stesso.

Di fatto la canzone, che trova unità nella fitta ed esibita opposizione dei due *mots-clé*, *vita-vivere* contro *morte-morire-occidere*, sembra frutto d'un tardivo *collage*, con tre prime stanze alte nel tempo (1346, stando alle indicazioni dell'autore) e altre quattro fluidamente aggiunte ventidue anni dopo. Non diversamente Petrarca, sempre pronto in qualsiasi punto di qualsiasi opera a rimettersi in posizione di partenza, incollato all'emozione iniziale, ritocca «usque ad complementum» la canzone *Amor, se vuo' ch'i' torni al giogo anticho* (anche questa segnata da un sistema lene e intermittente di *coblas capfinidas*, che arricchiscono l'artificiale patina arcaica e aiutano la memoria), nonché la canzone delle Visioni, riprogrammata e finita in questo stesso ottobre del 1368 (cfr. introduzione a CCLXX e a CCCXXIII). Tale cronologia segmentata è suggerita dalla postilla degli scartafacci (Vaticano lat. 3196), che sulla facciata 15*r* conservano le sole strofe I, II e III (sul *verso* del foglio un frammento della lettera *Vir fortis*, *Fam*. XVI 6), dove si dice che questa canzone, «post .XXII. annos», fu trascritta nel pomeriggio di domenica 22 ottobre 1368 in un foglio intermedio (l'*alia papirus* perduta), e di lí copiata nell'esemplare definitivo dei *Fragmenta* il giorno dopo lunedí, non senza precedenti aggiustamenti tangibili, come dimostra il laborioso inserto dell'ultimo verso della prima stanza, elaborato il 19 ottobre (cfr. nota al v. 13). La postilla inserita nel margine superiore della facciata 15*r* è la seguente: *Transcriptum in alia papiro post .xxii. annos .1368. dominico inter nonam et vesperas .22. octobris, mutatis et additis usque ad complementum, et die lune in vesperis transcripsi in ordine membranis*, cioè nel codice membranaceo della vulgata, Vaticano lat. 3195, in trascrizione autografa, come tutta la sezione della Prima Parte che comincia col sonetto *Sí come eterna vita*, giusto il sonetto della salamandra e degli Astomi; cfr. introduzione a CXCI. La segmentazione redazionale del testo resta dimostrata anche accogliendo l'*expertise* paleografica di Petrucci (*La scrittura*, pp. 111-12; *Epistole autografe*, p. 7 e nota 7; poi Rafti, *Alle origini*, pp. 199 e 219-220), per il quale la facciata 15*r* appartiene al nucleo *antiquior* delle minute: «Gli esempi petrarcheschi piú antichi di questa a volte difficile ed ingarbugliata corsiva si trovano nelle cc. 15*r* e 16*rv* del Vaticano lat. 3196», con la conseguente ipotesi che «la data di composizione della canzone *Ben mi credea*... deve essere abbassata almeno di sei anni, dal 1346 al 1340 circa, se non addirittura a 1336-1338».

Canzone di endecasillabi e settenari, sette stanze di tredici versi piú congedo. La stanza ha due piedi con le due prime rime rovesciate, ABC BAC, sirma cDdEeFF; congedo al solito sullo schema della sirma, con la prima rima c quindi irrelata.

[I]. 1. *Ben mi credea*: con questo *incipit* comincia una canzone di Bernart de Ventadorn, «*Be·m cuidei* de chantar sofrir | entro lai el doutz tems suau; | *eras, pus negus no s'esjau* | e pretz e donar vei morir, | no posc mudar, no prenha cura | d'un vers novel...»; allo stesso modo Bonagiunta, sempre parlando d'un errore di valutazione: «*Ben mi credea* in tutto esser d'Amore | certamente allungiato; | ... | *Or* sento che in erranza era 'l meo core»; cfr. nota al v. 4. La stessa formula (verbo medio, con *Ben* rafforzativo) ad attacco della sesta stanza della canzone delle Metamorfosi, cfr. nota a XXIII 101-2; si veda anche l'attacco della stesura primitiva della ballata CCCXXIV: «Amor, quand'io credea...». *mio tempo*: cioè *mia vita*, come enuncia la prima stesura degli scartafacci; la variante in gamma sinonimica è certo entrata nel testo quando è stata sostituita la rima identica di *tempo* nei vv. 10-11. Questa *vita* primitiva dava fin dal primo verso la parola tematica del testo, *vita-vivere*, vv. 10, 14, 19, 29, 40, 49, 52, 55, 58, 65, progressivamente mescolata all'altro *mot-clé*, *morire-morte*, cfr. nota al v. 40. *omai*: va riferito a *mi credea*.

2. *come passato avea ... a dietro*: qualcosa di simile nella lettera *Var*. XV = *Disp*. 73 a Francesco Bruni: «Si quaeras, num quod restat, transire possim, ut nunc usque transivi; possum plane, sed haudquaquam facilius quam olim, immo vero difficilius...» Il verbo *avea* fa eco a *credea* alla scadenza del primo emistichio quinario. Nelle minute l'accordo del participio *passati* con *anni*.

3. *senz'altro studio ... novi ingegni*: senza ulteriore applicazione ... senza artifici speciali. La lezione *ingegni*, correzione sincronica su precedenti *inganni* degli scartafacci, trova riscontro in CCLXX 73, «che giova, Amor, tuoi ingegni ritentare?», e in *Tr. Mor*. I 6, con Amore «che con suo' ingegni tutto 'l mondo atterra»; nota a CLXXI 9, CLXXXIV 3.

4-5. *or*: avverbio temporale contrapposto alla continuità nel tempo posta dall'imperfetto iniziale, come in Bernart, «Be·m cuidei ... | *eras*, pus negus no s'esjau», e in Bonagiunta, «Ben mi credea ... | *Or* sento». *poi che ... non impetro* | *l'usata aita*: poiché non ottengo da madonna l'abituale soccorso (d'uno sguardo, dei suoi «occhi soavi», come si precisa dopo). Nelle minute la lezione: *Or poi che dond'io viva non impetro* | *come far soglio, a che*, da dove scompare il segmento petrarchescamente ambiguo *dond'io viva*, insieme al verbo tematico *viva*, che come *vita* (v. 1) è rinviato; anche il verbo *soglio*, col solito valore d'imperfetto (nota a CCVI 16), è recuperato ad inizio della seconda stanza; cfr. nota al v. 14. Per *impetro*, verbo dantesco, cfr. *Purg*. XIX 95, *Par*. XXXII 147, ecc. *aita*: lemma ripreso in rima al v. 18, con *variatio* della funzione. *condutto*: forma latineggiante e siciliana, come in CCCXXXII 13; negli scartafacci *condotto*.

6. *tu 'l vedi, Amor*: cioè tu lo *sai*, come attesta la prima stesura *Amor, tu 'l sai, che*, forse rimossa per la contiguità verbale con la canzone che precede: «Tu sai in me il tutto, Amor» (CCVI 50), oltre alla presenza del verbo *so* al v. 7; il verbo *sapere* è comunque ripreso in controcanto al v. 68: «Amor, i' 'l so, che 'l provo...»; cfr. Contini, *Varianti*, p. 16. *tal arte*: quella di essere «ladro», di *involare* invece di ricevere per «gratïoso dono» (è il tema della quarta stanza della terza *cantilena oculorum*, LXXIII 52-54).

7. *Non so ... sdegni*: non so se io me ne debba sdegnare. «Graziosa maniera dubitativa di esprimer cosa sulla quale non può cader dubbio» (Carrer presso Chiòrboli).

8. *'n questa età*: non piú «giovenil», v. 13. *ladro*: tema in circuito col «furto» del sonetto del guanto (CXCIX 14), infatti qui ripreso al v. 50.

9. *lume leggiadro*: gli occhi lucenti di madonna, quel «dolce lume» (sapien-

ziale) della seconda *cantilena oculorum*, LXXII 2; infatti negli scartafacci la lezione sostituita è *guardo*; cfr. nota a CXCVIII 9; nella prima *cantilena*: «Occhi leggiadri dove Amor fa nido...» (LXXI 7).

10. *senza 'l qual ... affanni*: senza il quale non potrei vivere (a lungo) in tanti affanni. Questa soluzione veloce rimpiazza (nella vulgata) i due precedenti passaggi degli scartafacci, combinando i messaggi: *Sença 'l qual non potrei durar gran tempo*, poi *non porei durar li affanni*; la prima soluzione serba ricordo della canzone-sestina di Dante *Amor, tu vedi ben*, 48: «Né per altro disio viver gran tempo», con tutta la rima identica con *tempo* della forma-sestina (la rimozione di questa soluzione 'petrosa' nei vv. 10-11 sta nel quadro generale del macrotesto per cui cfr. nota a XXIII 28, LXX 12). Il primo emistichio settenario della lezione d'arrivo rimanda internamente a «senza 'l qual morrei» della canzone precedente, per cui note a CCVI 2 e 56-57.

11. *Cosí avess'io*: forma ottativa, come in LXXIII 70, XCV 1, CXXV 59, CXCIX 12; Dante, *Amor, tu vedi ben*, 45; *Cosí nel mio parlar*, 53. Nelle minute, in prima soluzione: *Cosí avessi io per tempo* (con puntino espuntorio sotto *-i* finale), per cui cfr. nota al verso precedente, con le occorrenze di *per tempo* nel *Canzoniere*, LXX 13, LXXXVI 13, CXIX 12, CCV 14, ecc. *i primi anni*: nel primo tempo dell'amore, fin dall'inizio, come in CCXIX 11.

12. *stil*: l'*arte* detta di sopra, di rubare invece di chiedere; giustamente Castelvetro: «Chiama studio, ingegni, arte e stile il mestier del rubare». *or*: a ripresa di *or* iniziale, v. 4.

13. *fallir*: colpa, *peccato*, come attesta una variante intermedia degli scartafacci, dove i seguenti passaggi: *ché 'n gioventú peccar* [vel *fallire*] *è men vergogna*, poi *che 'l giovenil peccato* [vel *fallir*], e ancora *ché 'n gioventú fallir è m. v.* Queste varianti, tutte alternative e costellate dal segnale *hoc placet* sempre sorpassato, sono aggiunte nel 1368 a chiusura della prima stanza, che mancava dell'ultimo verso, come informa la postilla inserita *in loco*: «hoc addo nunc .1368. iovis post vesperas octobris .19.». Il motivo classico di questo verso (in vecchiaia non è permesso quello che è concesso in gioventú) è similmente enunciato nella lettera a Pandolfo Malatesta sulle *nugelle* volgari, *Sen.* XIII 11: «Invitus, fateor, hac aetate [«'n questa età», v. 8] vulgari iuveniles ineptias cerno ... Etsi enim stylo quolibet ingenium illius aetatis emineat, ipsa tamen res senilem dedecet gravitatem»; cfr. Ovidio, *Fasti* IV 9: «Quae decuit primis sine crimine lusimus annis» (Daniello); Fenzi, nota 268 a *Secr.* III, p. 392.

[II]. 14. *occhi soavi*: quel dolce sguardo richiamato nel Libro mediante sintagma ricorrente, XXXVII 34, LXXIII 63, CCLIII 9. *ond'io ... vita*: dai quali ero solito aver vita, con richiamo interno all' «almo mio lume ond'io vivea» di CCCXXIX 10. Nella stesura degli scartafacci, vv. 14-15: *Gli occhi soavi, onde ricevon vita | tutte le mie vertú, di lor* [poi *sue*] *bellezze*. In questo attacco di stanza Petrarca recupera alcuni elementi scartati nella prima, *dond'io viva*, *soglio*, per cui cfr. nota al v. 4.

15. *divine ... alte*: aggettivazione in gamma sinonimica tutta petrarchesca della stesura d'arrivo; cfr. nota a LXXI 62-63, CLVI 2, CLIX 9, CCXIII 4 («alta beltà divina»), CCXX 7, CCCVIII 6. Notabile l'*enjambement* a cavallo di tre versi, *Li occhi ... | furmi*.

16. *furmi*: mi furono; nelle minute *mi furo*, poi *furo(n)mi al cominciar*. *in sul cominciar*: all'inizio, in soluzione sfumata e con lo stesso messaggio dato da «i primi anni», v. 11. *cortesi*: liberali secondo le norme di Cortesia, che è anche manifestazione del divino; cfr. XXVIII 83, LXXVII 12, LXXXI 6, CXXVIII 10.

17. *che*: correlato a *tanto*, v. 16. *'n guisa d'om...*: similmente «in guisa

d'uom ch'ascolta» (LXVIII 10), «in guisa d'uom ch'aspetta» (CX 2), «in guisa d'uom che pensi» (CXXIX 52). *cui non*: è sottinteso il verbo *aita* (v. 18), che può ben reggere il soggetto plurale (oppure il verbo assente è *aitano*, per zeugma sintattico altrettanto petrarchesco). *proprie ricchezze*: doti naturali, meriti intrinseci; cfr. LXXII 62.

18. *celato* ... *soccorso*: un soccorso che nessuno vede (*celato*) proveniente dall'esterno (*di for*); nel passo *di for* si oppone a *proprie* nella corrispondenza di *soccorso* con *ricchezze*; infatti la prima soluzione, già corretta negli scartafacci, dava *ma celato d'altrui soccorso*, poi risolto in un rapporto piú segreto interno-esterno mimetico della situazione. *aita*: aiuta (*adnominatio* con variazione equivoca rispetto ad *aita* del v. 5).

19. *vissimi*: in prima soluzione *mi vissi*, sempre col verbo medio, per cui nota a CCVI 54. *lor* ... *altri*: gli *occhi soavi* della persona e la persona tutta, indicata mediante l'ambiguo pronome *altri* del *Canzoniere*.

20. *Or*: a ripresa del tempo della scrittura enunciato nella prima stanza, vv. 4 e 12. *bench'a me ne pesi*: per quanto la cosa mi sia grave.

21. *divento* ... *importuno*: è quello che dice Danae al pastore Stupeo, «fis importunus amando» (*Buc. carm.* III 4), come in CCXXXV 4: «sono importuno assai piú ch'i' non soglio». L'aggettivo *ingiurïoso*, che risponde al tema dell'*offendere* (v. 19), rimanda LXXI 17 «quanto mia laude è 'ngiurïosa a voi»; LIII 86.

22. *digiuno*: *indigens pane* (*Prov* XII 9); tema della «fame amorosa» (v. 26) ripreso nella quarta stanza (*mi pasco*, *stranio cibo*, vv. 40-41) e nella quinta (*famelici miei spirti*, v. 60).

23-24. *vèn ad atto* ... *biasmato*: a volte fa cose che in condizioni migliori avrebbe biasimato negli altri. Ma in prima soluzione, sostituita negli scartafacci, l'azione del *poverel* è piú mentale: *pensa cose talor che 'n altro stato*, dove la lezione *che 'n miglior*, poi accolta nella vulgata, è data come alternativa.

25. *le man' di Pietà* ... *chiuse*: le mani pietose che non si aprono piú per donare 'cortesemente' come «in sul cominciar» (v. 16); la causa supposta del cambiamento è l'Invidia, che non è la Fortuna invidiosa (tutti i commentatori) ma il disamore verso il bene altrui, come nel sonetto «O Invidia nimica di vertute», cfr. introduzione a CLXXII. I numerosi passaggi degli scartafacci confermano questo messaggio; la lezione *Cosí poi che la vostra man m'è chiusa*, è corretta con *cosí poi che la man vostra m'è chiusa*; poi (*vel*) *poi che m'ebbe Pietà la sua man chiusa*, oppure (*vel*, altra variante alternativa) *Pietate et voi m'avete la man chiusa*, e ancora *Poi che vostra pietosa man m'è chiusa*. Queste mani di Pietà, nate nella lezione della vulgata, anticipano le mani di Amore della sesta stanza (v. 68), anche lui «parco» nel donare (v. 62). Per l'immagine cfr. anche il sonetto XL 12-13: «perché tien' verso me le man' sí strette, | contra tua usanza? I' prego che tu l'opra...», e per l'ipostasi di Pietà (che a lungo lotta nelle minute con madonna) nota a CCVI 28-29, nonché «madonna la Pietà» dantesca (*Tutti li miei penser*, 14; *Vita Nuova* XIII).

26. *fame amorosa*: fame dell'anima, «sterilitas et quasi fames animorum» (Agostino, *De beata vita* II 8), con sintagma innovativo dell'ultima stesura, per cui nota al v. 22. Nelle minute la lezione primitiva *Forse che 'l non poter altro mi scusa*, sostituita con *fame et piú non poter forse mi scusa*; nei due passaggi le varianti *non poter altro* e *piú non poter* chiariscono il significato del *non poter* finale, che sinteticamente vale: non poter fare altrimenti; cfr. Dante, *Amor, da che convien*, 38, «ma piú non posso» (Contini); CXVIII 11. *mi scuse*: mi scusino (verbo singolare con doppio soggetto).

[III]. 27. *cercate*: percorse (investigando), cfr. XXXV 12-13, CLXI 8, no-

ta a CCCLX 46, CCCLXVÍ 83; lo stesso verbo è ripreso al v. 56. *già vie ... mille*: già piú di mille vie; negli scartafacci *vie già piú*, sempre con clausola dantesca in fin di verso, «io mi vendicherei di piú di mille», in rima con *faville* (*Cosí nel mio parlar*, 73); cfr. nota a CCIII 14.

28-29. *per provar ... in vita*: per sperimentare se *mortal cosa* mi potesse *senza lor*, senza quegli «occhi soavi», mantenere in vita; cfr. LXIII 4. *mortal cosa*: la *rem* corporea, la *rien* terrestre, che nel sistema petrarchesco si oppone a ciò che è angelico (qui le *faville*-occhi, v. 31) o celeste o divino (le *bellezze*, v. 15); «Non era l'andar suo cosa mortale, | ma d'angelica forma», per cui cfr. note a XC 9-11 e a CXLIV 8. *un giorno*: per un giorno soltanto.

30. *L'anima...*: messaggio e movimento affine è nella canzone di Dante *Amor, da che convien*, 19-23, sempre ad attacco del secondo piede della fronte, dove l'anima corre alla sua distruzione: «L'anima folle, che al suo mal s'ingegna...». *altrove*: in altro luogo che in quegli occhi-*rai* sfolgoranti; *loci paralleli*: «altrove non ò pace» (CXXVI 65), «altrove non respira» (CIX 14), «altrove non s'invesca» (CCLXX 58).

31. *pur*: sempre, con l'impetuoso verbo *correre* (paolino e agostiniano) che sigla molti luoghi del Libro, «allor corse al suo mal libera et sciolta | ... | l'anima» (XCVI 12-14), «et quando a morte disïando corro» (LXXIII 44), «Ma io incauto, dolente, | corro sempre al mio male» (CXXXV 39-40), «cosí sempre io corro al fatal mio sole | degli occhi» (CXLI 5-6); cosí Dante, *Conv*. III II 3-4: «nel quale unimento [di Amore] di propia sua natura l'anima corre, ... secondo che è libera o impedita». *angeliche faville*: i celestiali occhi di *midons*, con aggettivo di genitura stilnovistica corrente nel *Canzoniere*, «Vaghe faville, angeliche» (nota a LXXII 37-38), «vaghe angeliche faville» (soluzione primitiva di CXCII 12), per cui cfr. note a CLIX 11, CXCII 12, CC 10-11.

32. *et io*: con significato avversativo in movimento dantesco (cfr. nota a XXII 7), nell'opposizione tra l'anima che corre, come a suo simile, all'angelico, e l'Io che torna al tormento terrestre, «al foco torno». Simile pensiero in Dante, *Amor, da che convien*, 36-37: «come simile a simil correr sòle. | Ben conosco che va la neve al sole, | ma piú non posso...». *son di cera*: immagine salmistica diffusa (*Ps* LXVII 3), per cui cfr. nota a CXXXIII 2, «Amor m'à posto ... come cera al foco», e anche il tema della prima *cantilena oculorum*: «Dunque ch'i' non mi sfaccia, | sí frale obgetto a sí possente foco...» (LXXI 31-32).

33. *pongo mente*: guardo intensamente, nel significato dell'antico (e ancora napoletano) *tenere mente*, dal Notaio (*Guiderdone aspetto avere*, 51) a Cino da Pistoia, come arcaismo meridionaleggiante col complemento diretto (*Avegna che crudel lancia*, 7), ecc.; cfr. XXVIII 91, CCCLXVI 69. *intorno*: rima ricca con *torno*. Verbo piú avverbio rendono il latino *circumspicio* (Scherillo).

34. *ove ... bramo*: nel luogo e nel momento in cui la donna meno sorveglia i propri sguardi, come un ladro che brama quella ricchezza; «quel ch'i' piú bramo» è sempre il caldo e illuminante lume-sguardo di madonna in CXVI 5 e CLXXXVIII 8.

35. *come augel in ramo*: rovesciamento al femminile della similitudine dell'amante catturato; ma la selva è il luogo naturale di Amore, secondo l'insegnamento guinizzelliano: «Al cor gentil rempaira sempre amore | *come l'ausello in selva* a la verdura».

36-37. *ove men teme ... volto*: lezione ultima della vulgata, stabilita sulla precedente lezione delle minute, che è la seguente: *piú tosto è giunto ove men froda teme*, | *cosí contra sua speme*, dove la voce *froda* piú chiaramente risponde agli *inganni* (poi *ingegni*) iniziali, v. 3; la lezione d'arrivo esalta il parallelismo della si-

militudine, *ove si fa men guardia* ... | *ove men teme*. La rima soppressa *teme* con *speme* slitta nella sesta stanza, *speme* con *preme*, vv. 75-76.

38. *l'involo*: le rubo. Lo stesso verbo con lo stesso tema nella terza *cantilena oculorum*: «Lasso, ma troppo è piú quel ch'io ne 'nvolo | ... | che quel che vèn da gratïoso dono» (LXXIII 52-54, cfr. CXXIX 71). Negli scartafacci i passaggi: *Le 'nvol* [sincronicamente cancellato], poi *Involo*. *or uno et or un altro*: indeterminatezza 'leopardiana' corrispondente a quella della canzone degli occhi citata, «ne 'nvolo | or quinci or quindi, come Amor m'informa...» (LXXIII 52-53).

39. *inseme*: nello stesso momento; avverbio che determina i due verbi che seguono. *mi nutrico et ardo*: questa dittologia verbale negativa è riproposta, quasi 'tradotta' con *variatio*, ad attacco della stanza successiva: «Di mia morte *mi pasco*, et *vivo in fiamme*», con un legame blando (mentale) di *coblas capfinidas*, come tra quarta e quinta stanza; cfr. Monte Andrea, canzone *Piú soferir*, 112: «Di cotai goie mi notrico e pasco» (Perugi, *Escondit*, p. 223).

[IV]. 40. *morte* ... *vivo*: antitesi sulla quale si svolge la canzone da questo punto, che subentra alla voce tematica *vita-viver* delle prime tre stanze, le sole attestate negli scartafacci; cosí alla fine della quinta strofe *morir* si oppone a *vita*, v. 65, prendendo poi campo nel testo, verso la fine: *occider* (v. 88), *muor* ... *morendo* (v. 91), *morir* e *morte* (vv. 93 e 96); cfr. nota al v. 1.

41. *stranio cibo*: strano ed estraneo all'uomo, trattandosi di *morte*; cfr. CXXXV 2, CCCXXIII 49. *mirabil salamandra*: la salamandra è degna di meraviglia, è miracolosa, perché vive «in fiamme», secondo un vecchio *topos* lirico proveniente dai Bestiari, rimesso in circolazione da Petrarca «con 'gotico' recupero emblematico» (Contini). La metafora risale (Gaspary) al trovatore occitanico Peire de Cols, da dove passa nei Siciliani e nei Siculo-toscani fino al Guinizzelli; cosí Giacomo da Lentini, *Madonna, dir vo voglio*, 27-30: «La salamandra audivi | che 'nfra lo foco vivi - stando sana; | eo sí fo per long'uso: | vivo 'n foc'amoroso»; Inghilfredi da Lucca, *Audite forte cosa*, 8: «E vivo in foco come salamandra»; Carnino Ghiberti, canzonetta *Disioso cantare*, 37-38: «La salamandra in foco, | secondo è detto, vive»; Guinizzelli, *Lo fin pregi' avanzato*, 35-39; canzone pseudoguinizzelliana *Madonna, dimostrare*, 17-20, per cui cfr. Contini, *Alcuni appunti su «Purgatorio» XXVII*, in *Varianti*, pp. 465-66; Bestiario dell'edizione Menichetti delle *Rime* di Chiaro Davanzati, pp. LVIII-LIX. Questa metafora anticipa il tema degli elementi-alimenti (fuoco per la salamandra, aria per gli Astomi) della strofe quinta, vv. 59-60, cfr. nota a CXCI 12.

42. *miracol*: lemma che gioca in contrappunto (*ma*), su base etimologica, con *mirabil*, v. 41. *da tal si vòle*: dall'Amore-donna, che può ciò che vuole; cosí Dante, *Inf*. VIII 105: «da tal n'è dato» (Scherillo); *Inf*. III 95-96: «vuolsi cosí colà dove si puote | ciò che si vuole» (Castelvetro).

43. *agnello*: cioè «iuvenis purus et innocens», come dice Benvenuto glossando *Par*. XXV 4-5, «fuor ... | del bello ovile ov'io dormi' agnello»; l'immagine è scritturale: «ego quasi agnus mansuetus ... ad victimam» (*Ier* XI 19), «quasi agnus ... ignorans quod ad vincula trahatur» (*Prov* VII 22, detto del giovane ignaro dei pericoli). *penosa mandra*: il dolente gregge degli amanti, stando alla metafora dell'agnello, simile all'«amorosa greggia» di *Tr. Cup*. IV 9, addomesticata da Amore-pastore; cfr. nota a CV 45. Un verso similare compare nel sonetto responsivo ad Antonio da Ferrara, *Perché non caggi ne l'oscure cave*, 9: «I' fui agnel de l'amorosa mandra» (Solerti, XXI), secondo segnalazione di Dante Bianchi (*Intorno alle «Rime disperse»*, pp. 118-24), che per altro nega la paternità petrarchesca del testo, rivalutata da Laura Bellucci (*Palinodia amorosa*, pp. 110-20). La parola *mandra* (latinismo) dà rima *en écho* con la *salamandra*, che compare nel so-

netto di proposta di Antonio da Ferrara, *I' provai già quanto la soma è grave*, 11: «Per quest'è buon diventar salamandra».

44. *mi giacqui*: stetti, vissi (felicemente) nella [*a*, preposizione di stato in luogo] «penosa mandra»; per il verbo, qui medio, cfr. LXXII 26, CLXXIV 3, CCCXX 7, XXIII 52. *un tempo*: quello della gioventú o *primavera*, in tensione con *a l'extremo*, o inverno della vita, v. 47. *a l'extremo*: di mia vita, «'n questa età», v. 8; cfr. VIII 13, CCLXIV 18. *famme*: mi fa, mi tratta; verbo singolare con doppio soggetto, come il seguente *vòle*, cfr. note a LVII 7 e CCVI 6, ecc. Gioco paronomastico in rima con *fiamme*.

45. *et Fortuna et Amor*: la solita coppia avversa del Libro, LXXII 32, CXXIV 1, 5, CCXXIII 7-8, CCXXIX 10, CCLXXIV 2. *pur*: sempre. *sòle*: presente con valore d'imperfetto, come nella variante primitiva del v. 4 e al v. 90, cfr. CCVI 16.

46-47. *cosí rose ... ghiaccio*: il passaggio dalla felicità di «un tempo» alla pena di «or a l'extremo» è dato come un evento della natura, come i fiori a primavera, come la neve e il ghiaccio d'inverno. L'immagine secondo natura ribalta gli *adynata* con i quali Petrarca rappresenta lo stato amoroso, come nella sestina CCXXXIX 10-11, 37-38: «Ma pria fia 'l verno la stagion de' fiori, | ch'amor fiorisca in quella nobil alma | ... | In rete accolgo l'aura, e 'n ghiaccio i fiori, | e 'n versi tento sorda et rigida alma...» Per le *vïole* come sintomo primaverile cfr. in particolare CXXVII 29-32, note a CV 64 e CCCLII 6.

48. *Però*: perciò. È ripreso e portato a conclusione il tema della «fame amorosa» della seconda stanza (vv. 22-26), col *furto* degli *alimenti* necessari alla vita.

49. *quinci et quindi*: come in LXXIII 52-53, sempre sul tema del rubare, «Lasso, ma troppo è piú quel ch'io ne 'nvolo | or quinci or quindi...». *alimenti*: sempre nella metafora della *fame* (v. 26), del *pascersi* e del *cibo* (vv. 40-41) nonché della salamandra che si nutre nell'elemento fuoco, sfruttando l'ambiguità. *curto*: il «viver corto» di XV 6, con latinismo in rima.

50. *se vòl dir*: il soggetto è la *donna* del verso che segue. *furto*: come nel primo sonetto del guanto, «Pur questo è furto», per cui cfr. nota a CXCIX 14.

51. *ricca*: di quel *foco et lume* (v. 59) che è alimento per il poeta, che vive di quello (v. 52) come la strana salamandra. *deve esser contenta*: di non risentire di quel furto (*ch'ella nol senta*).

52. *altri vive*: annuncia con petrarchesca ambiguità *io vivo* della stanza che segue, in un rapporto di *coblas capfinidas*.

[V]. 53. *Chi*: introduce la prima frase interrogativa, che si somma al *chi* anaforico della seconda, v. 57 (entrambe mettono in crisi la possibile obiezione che non si può vivere solo di «lume» e di sguardi). *di ch'io vivo*: di che cosa vivo, a ripresa di *vivo in fiamme*, v. 40.

54. *(i)n prima*: la prima volta, come nei luoghi paralleli «ricorro al tempo ch'i' vi vidi prima» (XX 3), «Poi ch'io li vidi in prima» (LXXIII 57). *vidi*: accoglie allitterando l'*adnominatio* di *vivo* con *vissi*.

55. *cangiar ... costume*: mutare il modo di vivere e le abitudini; «cangiavano i costumi», CCCXVI 10.

56. *Per cercar ... lidi*: per quanto uno percorra terra e mare da tutte le parti; cfr. v. 27 e nota a CCCXXXI 1-2. È il tema della *quête* impossibile della terza *cantilena oculorum*, LXXIII 31-36.

57. *saver*: conoscere. *tempre*: temperamenti (come mescolanza degli umori fondamentali dell'uomo), natura, qualità; in parallelo: «sappian di che tempre | sia la mia vita» (XXXV 10-11); CCXLVIII 11.

58. *L'un vive ... d'odor*: richiamo all'elemento-alimento degli Astomi, pre-

ziosamente evocati con lo stesso andamento nel sonetto *Sí come eterna vita*: «alcun vive | sol d'odore, ... | alcun d'acqua o di foco...», per cui cfr. nota a CXCI 12. *ecco*: avverbio che accompagna la dimostrazione su come si possa vivere in modo non usuale. *sul gran fiume*: presso l'acque del Gange; cfr. Dante, *Tre donne*, 46-47, dove è evocato il Nilo *picciol fiume*, in rima con *gran lume*; cfr. nota a XXIII 47.

59. *di foco et lume*: di fuoco e di «fiamme», come la salamandra, vv. 39-41; ma la parola *lume* rimette in circuito il tema degli occhi (v. 9), con passaggio anche grammaticalmente veloce (assenza della preposizione *di* davanti a *lume*, insolita come avverte il Castelvetro).

60. *queto*: acqueto (nutrendo e pascendo, vv. 39-40), come in CLVIII 2; *acquetan* è infatti il verbo corrispondente nella situazione gemella del sonetto *Sí come eterna vita*, CXCI 13. *frali*: fragili, deboli, manchevoli; cfr. LXXI 32, CXXXII 10, CLXXXVII 7 per la forma, nonché CLII 9 per il messaggio, ecc. *famelici*: nella metafora della *fame amorosa* (v. 26), in forte rapporto allitterante con *frali*, a rintocco di *foco*. Questi *famelici ... spirti* sono un ricordo degli *animos ... famelicos* di Agostino, là dove parla dei cibi ed alimenti dell'anima nel dialogo *De beata vita*, II 8.

61. *ben*: avverbio rafforzativo che enuncia la chiarezza del discorso fatto all'Amore-donna.

62. *disconvensi*: non si addice. *sí parco*: poco generoso (in riferimento al messaggio dei vv. 48-52). Similmente nel sonetto *Sento l'aura*: «Ò servito a signor crudele et scarso», per cui cfr. nota a CCCXX 12.

63. *li strali et l'arco*: emblemi della forza di Amore; cosí nel *planctus* CCLXX 50: «prendi i dorati strali, et prendi l'arco», cfr. nota a LXI 7; *Tr. Pud.* 7.

64. *tua man*: le stesse mani «chiuse» e ingenerose dei vv. 25 e 68, che non concedono neppure il colpo di grazia, per non morire di «fame» («non pur bramand'io mora»). *pur bramando*: continuando a desiderare quell'alimento negato. Dantesca la clausola in fin di verso *bramand'io mora*, che richiama la ballata *Deh, Vïoletta*, 4: «disïando more».

65. *ch'un bel morir ... honora*: la bella morte e «ben ... morir» (CCCXXXIV 64) che esalta tutta una vita. Sentenza per la quale si cita Cicerone, *Pro Quinctio* XV 49: «Mors honesta saepe vitam quoque turpem exornat» (Daniello), nel gusto dell'apoftegma finale della canzone di Dante *Cosí nel mio parlar*, 82-83: «et dàlle per lo cor d'una saetta: | ché bell'onor s'acquista in far vendetta». Lo stesso messaggio nella ballata LIX 15: «ma perché ben morendo honor s'acquista», cfr. CXL 14. I due lemmi tematici *morir ... vita* capovolgono l'opposizione verbale *morte ... vivo* del v. 40.

[VI]. 66. *Chiusa fiamma ... ardente*: allusione alla passione di Piramo e Tisbe, che nascosta cresce nel tempo, secondo Ovidio, *Met.* IV 64: «quoque magis tegitur, tectus magis aestuat ignis» (Gesualdo); anche Folchetto di Marsiglia, *Chantan volgra*, 22: «qu'eu sai qu·l fuocs s'abrasa per cobrir» (Zingarelli), che rispecchia un modulo diffuso, come nella canzone di Sennuccio *Amor, tu·ssai*, 21-22: «Rimase il fuoco chiuso, sanza posa | dentro m'ha arso, non parea di fora». Annota Castelvetro: «Ne' sei presenti versi si scusa che sia per lamentarsi d'Amore ... Ma che Amor dee sapere che tacendo piú cresce il dolore, al quale sopravenendone piú, non si può tener celato...». *pur cresce*: continua a crescere.

67. *in alcun ... non pò celarsi*: tale fiamma coperta non può piú essere nascosta in alcun modo.

68. *i' 'l so*: io lo so, in contrappunto a «Amor, tu 'l sai» del v. 6 in prima stesura (compenso che fa emergere la complicità tra Amore e Amante). *che 'l pro-*

vo: io che sperimento, riconosco la cosa dalla stretta delle tue mani; variante del tipico *provare* stilnovistico, di Cavalcanti, «imaginar nol pote om che nol prova» (*Donna me prega*, 53) e di Dante, «che 'ntender no la può chi no la prova» (*Tanto gentile*, 11; *Vita Nuova* XXVI); cosí nel frammento di sonetto extravagante *Che le súbite lagrime*, 4: «Chi prova, intende» (Vaticano lat. 3196, c. 13*r*; Solerti, III); cfr. nota al v. 64; I 7.

69. *Vedesti*: a ripresa di *tu 'l vedi, Amor* del v. 6 nella lezione d'arrivo. *tacito*: silenziosamente (neutro avverbiale), cfr. nota a CLXXXV 6.

70. *or*: lo stesso *or* della scrittura dei vv. 4, 12, 44. *gridi*: lamenti (in rima), come al v. 95. *incresce*: qualcosa di simile è detto nella citata lettera *Sen*. XIII 11 a Pandolfo Malatesta: «Invitus, fateor, hac aetate vulgari iuveniles ineptias cerno, quas omnibus mihi quoque, si liceat, ignotas velim ... Sed quid possum? omnia iam in vulgus effusa sunt...» Rima ricca con *cresce*.

71. *vo noiando* ... *lontani*: affliggo, tormento, chi mi è vicino e chi mi è lontano, tutti quanti. Solita perifrasi affettiva col gerundio, e col significato del verbo derivato dalla forte parola *noia* in antico italiano, cfr. nota a CCCXII 12. Messaggio similare nella canzone CCCLX 72-74: «Quinci nascon le lagrime e i martiri, | le parole e i sospiri, | di ch'io mi vo stancando, et forse altrui».

72. *O* ... *o*...: «Ecco i gridi» (Chiòrboli) in versi. *penser' vani*: sul modello delle «cogitationes hominum ... vanae» di *Ps* XCIII 11, gli stessi «pensier' vani» di CCXLII 11; cfr. CLXX 5.

73. *forte ventura*: fiera o «malvagia sorte» (CLXXXIII 6). *a che m'adduce*: a qual punto mi conduci, come all'inizio del testo, «a che condutto m'ài», v. 5.

74. *vaga luce*: il mobile e dolce «lume» (vv. 9 e 59) di «que' belli occhi» sfavillanti o «angeliche faville» (v. 31). Petrarchesco è il motivo della mobilità dello sguardo di madonna, «Vaghe faville, angeliche...» (cfr. note a LXXII 2-3 e 37-38, XC 3 («vago lume»), CXCII 12), che qui si oppone all'immobilità della speranza (*tenace speme*, v. 75).

75. *tenace speme*: lo stesso aggettivo accompagna la memoria nel sonetto *O passi sparsi*: «o tenace memoria, o fero ardore...», per cui nota a CLXI 2. La rima in *-eme* compensa la sostituzione avvenuta nei vv. 36-37, dove sopravvive però alla clausola del primo emistichio quinario, «ove men *teme*...».

76-77. *onde l'annoda* ... | *quella*: con la quale *luce*-occhi madonna (*quella*) avvince fortemente, lega con stretti nodi (*annoda et preme*) questa mia speranza. È il motivo petrarchesco dei nodi-chiome-tempo dei sonetti dell'Aura («torsele il tempo poi in piú saldi nodi...», CXCVI 12), mescolato e sovrapposto al tema occhi-lume; si veda la somma nel sonetto CCLIII 3-4: «O chiome bionde di che 'l cor *m'annoda* | Amor, et cosí preso *il mena a morte*». *tua forza*: la forza di Amore, che ha «li strali et l'arco», v. 63. *al fin*: alla morte; cfr. LXXX 15.

78. *vostra*: di Amore e di *quella*, v. 77. *mio 'l danno*...: altro tema trobadorico diffuso; cosí Rigaut de Barbezieux, *Tot atressi con la clartatz*, 21: «mieus er lo danz e vostr'er lo pechatz» (Perugi), evocato *ad verbum* in chiusura di CCXXIV: «vostro, donna, 'l peccato, et mio fia 'l danno»; anche Guiraut Riquier, canzone *Amors, pus a vos falh poders*, 5-8: «Yeu o planc, quar es mos dans, | mas lo vostre planc dos tans, | quar él mieu dan perdrai yeu solamens | ez él vostre tota·l generals gens». Nella strofe che segue il *peccato altrui* riprende la *colpa* ... *vostra*, cosí come *tormento* ripropone *pena*, in un rapporto *capfinit* virtuale o mentale, come tra III e IV, IV e V.

[VII]. 79. *di ben amar*: per amare secondo le leggi della *fin' amor* trobadorica. Altra tessera arcaica, che in Italia risale al Notaio, per cui cfr. nota a CXL 14: «Ché bel fin fa chi ben amando more». *porto*: ho, come in Guittone, *Ora parrà*,

41 e 66; cfr. soprattutto la canzone *O cari frati miei*, 53: «Vergogna porta e danno» (almeno secondo la lezione dei canzonieri Rediano e Palatino, messa a testo dall'Egidi); pertanto anche il sintagma *porto tormento* risulta nella gamma di scelte volutamente arcaicizzanti. Il tema sembra peraltro guittoniano, se è Guittone l'autore del sonetto «Fera ventura è quella che m'avvene, | ch'altri fa 'l male ed eo ne son colpato | ... | e *porto pena dell'altrui peccato*», tramandato nel libro VIII della Giuntina di Rime Antiche (c. 92*v*, sonetto 123 dell'edizione Egidi; cfr. nota al sonetto *Non perch'eo v'aggia* di Dante da Maiano, *Rime*, pp. 100-1).

80. *del peccato altrui ... perdono*: sempre nel crogiolo dei ricordi guittoniani si veda la conclusione del sonetto *Se solamente de lo meo peccato*, 14: «de l'altrui fallo chiedo perdonanza», opportunamente ricordato dal Tassoni (sempre nel libro VIII della Giuntina; Egidi, 121), nonché l'*incipit* del sonetto della medesima piccola serie omotematica di Guittone: «Non per meo fallo, lasso, mi convene | addimandar perdono e pietanza, | ed amorosi pianti e dolci pene | patir, ch'eo n'aggio non per mia fallanza. | Ma el fino Amore tanto mi distene...» (Giuntina, c. 93*r*; Egidi, 125).

81. *anzi del mio*: lo stesso stilema, nella stessa posizione dentro il verso, nel *planctus* CCLXVIII 14-15: «et so che del mio mal ti pesa et dole, | *anzi del nostro*...». *che devea torcer li occhi*: io che dovevo distogliere gli occhi (per non lasciare aperto il varco alla saetta di Amore, che appunto stilnovisticamente passa attraverso gli occhi, cfr. nota a III 10). Lo stesso verbo, sempre parlando di occhi, nel sonetto XVII 10-11: «veggio al departir gli atti soavi | torcer da me le mie fatali stelle», cfr. nota a LXIV 4; *Tr. Cup.* III 106. Forte *enjambement*, rincarato da quello immediatamente successivo dei vv. 82-83, in una sorta di interruzione del pensiero.

82. *dal troppo lume*: dal fulgore insostenibile di quegli occhi lucenti, con rinvio interno alla terza *cantilena oculorum*, LXXIII 81, «l'umana vista il troppo lume avanza»; cfr. vv. 9 e 59; XIX 3. *di sirene al suono*: in parallelo l'immagine del fratello Gherardo, sordo al suono delle Sirene di questo mondo: «blanditiem medio etatis flore sic spernere potuisti interque Sirenum voces obstructa tutus aure transire» (*Fam.* X 3, 2). Qui il rinvio è alla celeste «sirena» di *Quando Amor*, nonché alle Sirene e poetiche Muse che non guariscono le piaghe dell'anima, scacciate da Filosofia all'inizio della *Consolatio* di Boezio: «Sed abite potius, Sirenes usque in exitium dulces, meisque eum Musis curandum sanandumque relinquite» (I 1); cfr. nota a CLXVII 14.

83-84. *anchor non me 'n pento ... trabocchi*: Gesualdo, poi Leopardi e seguenti, proponeva di legare *anchor* a *che*, «non se ne pente anchorché il cor trabocchi»; ma se questa specie di tmesi è possibile in Petrarca, inaccettabile è l'avversativa; è probabile invece che *anchor* abbia valore temporale, a ripresa dei vari *or* del testo (cfr. nota al v. 70), e che *me 'n pento* stia nella vasta area semantica del latino *me piget*, significante anche il dispiacere per una situazione passata che si perpetua nel presente, con la particella pronominale *n(e)* prolettica, e cioè: e ancora non mi rincresce di questo, che il cuore trabocchi di quel dolce veleno che sono gli occhi sfolgoranti («troppo lume») e la voce della donna («di sirene ... suono»). Sia l'*oxymoron* sia il verbo *traboccare* sono sigle interne del *Canzoniere* «sento al cor gir fra le vene | *dolce veneno*» (CLII 7-8); «lagrime per la piaga *il cor trabocchi*», LXXXVII 8; XXXVII 78, CXXV 24. Un dolce veleno che contestualmente richiama ancora le Muse allontanate dal letto di Boezio dalla bella Filosofia: «Quis, inquit, has scenicas meretriculas ad hunc aegrum permisit accedere, quae dolores eius non modo nullis remediis foverent, verum *dulcibus* insuper alerent *venenis*?» (*Cons.* I 1).

85. *Aspett'io pur*: continuo ad aspettare. *scocchi*: cosí come scocca la freccia mortale il «buon sagittario» di LXXXVII 1 e di CCLXX 4.

86. *l'ultimo colpo*: dello strale scoccato dalla «dispietata corda» (XXXVI 10) fin dalle soglie del Libro (II 7). *chi*: l'Amore-donna; cfr. nota a CXCIX 14. *'l primo*: «'l primo colpo aspro et mortale» di CCXLI 5.

87-88. *et fia* ... *occider tosto*: e uccidere subito sarà una forma di pietà; secondo una sentenza di Seneca, *De beneficiis* II v 3: «misericordiae genus est cito occidere» (Daniello). *s'i' dritto extimo*: se valuto correttamente, giustamente (il comportamento di Amore); cosí in CCCXXXVI 10: «et poi piú dritto estima»; cfr. LXXVI 13, con l'equivalente litote di *Spirto gentil*: «s'i' non falso discerno», per cui nota a LIII 94.

89. *ei*: sempre l'ambiguo *chi* del v. 86, la *domna-amor*.

90. *soglia*: col solito valore d'imperfetto, come al v. 45.

91. *ché ben muor* ... *doglia*: è lo stesso messaggio del v. 65 («ch'un bel morir...») con un po' piú di remunerazione («esce di doglia»); cfr. CXL 14.

[Congedo]. 92-93. *fermo in campo* | *starò*: per sostenere gli assalti di Amore. Immagine di battaglia, congrua alla situazione amorosa, dai Trovatori a Cavalcanti, da Ovidio a Dante; similmente nel sonetto che comincia «Qual mio destin ... | mi riconduce disarmato al campo, | là 've sempre son vinto?» (CCXXI); metafora simile in prosa, *Fam*. XVI 6, 6: «In hoc igitur vite campo in quem pugnaturi descendimus, nulla fuge spes...» L'*enjambement* accompagna il rovesciamento di decisione rispetto al testo della canzone; altro *enjambement* nei vv. 94-95. *disnor*: disonore; cfr. v. 65; CCLXIV 22. *fuggendo*: mentre uno fugge, disertando il campo. Cosí Uc de Saint-Circ, *Gent ant saubut*, 28: «car non mor gen aicel que fugen mor» (Santagata).

94. *reprendo*: riprendo, rimprovero (cfr. CCCLV 5, nota a CCCLXIV 5-6), quasi correggo me stesso di quanto è stato detto prima. Infatti il congedo ribalta il contenuto della canzone.

95. *tai lamenti*: sono i *gridi* già enunciati, questi «miei gridi», v. 70. Per la forma *tai*, ridotta in proclisia, cfr. nota a CLXV 12, CCIV 9, ecc. *dolce* ... *sorte*: che rovescia la «forte ventura» della sesta stanza, v. 73.

96. *pianto* ... *et morte*: apposizione trimembre di (*dolce*) *sorte*, tutti 'dolci' ingredienti e dolci veleni (v. 84). Nel distico finale rivolto al lettore è spiegato perché *pianto, sospiri et morte* siano 'dolci': perché non c'è al mondo nessun bene che uguagli il suo male in positività. Simile messaggio in Dante, *Io son venuto*, 62-65: «e io de la mia guerra | non son però tornato un passo a retro, | né vo' tornar; ché, se 'l martiro è dolce, | la morte de' passare ogni altro dolce» (Scarano, *Fonti*, p. 277). Si veda l'enumerazione parallela di CXXXV 33-34: «pianto | et doglia et morte».

97. *Servo d'Amor*: il vassallo di Amore è il lettore-amante, nonché il poeta d'amore, secondo la terminologia feudale; anche per Dante i «fedeli d'Amore» sono gli innamorati e i poeti suoi destinatari (*Vita Nuova* III 9, VII 7, VIII 7, XII 2, XIV 4); cosí anche nel sonetto-quesito di Guido Orlandi a Cavalcanti, sulla natura di Amore, *Onde si move, e donde nasce*, 12: «Chi 'l serve [chi è servente di Amore], dé saver di sua natura», in concordanza con Guido medesimo che affida l'anima alla ballatetta *Perch'i' no spero*, 33-36: «Questa vostra servente | viene per istar con voi, | partita da colui | che fu servo d'Amore». Anche questo Servo d'Amore è dunque un tratto stilnovistico arcaico della canzone. *queste rime leggi*: forse ancora un tratto cavalcantiano nella combinazione dei ricordi, «Se 'l presente sonetto spesso leggi» (*I' vegno 'l giorno a te*, 12; Suitner, *Tradizione stilnovistica*, p. 58); Dante, *incipit* del sonetto doppio «Se Lippo amico se' tu che mi leggi».

98. *ben* ... *mal pareggi*: al Servo d'Amore è offerta questa sentenza finale, conclusiva dei vv. 94-96: sappi che non c'è al mondo nulla di cosí dolce (*ben*) che valga il mio *mal(e)*. Allo stesso modo il tardo trovatore alverniate Peirol nella canzone *Mainta gens mi malrazona*, dove si rifiuta riposo nella battaglia di Amore, vv. 33-36: «Ades vuoill c'amors m'asailla | e·m guerrei maitin e ser; | contra la soa batailla | non qier ja repaus aver», con la conclusione intonata a temi di Bernart de Ventadorn: «qu'el mon non a nuill plazer | que lo mieu maltraich vailla» (vv. 39-40; Tassoni; Scarano, *Fonti*, p. 274), qui riproposta letteralmente, con l'opposizione di «plazer» contro «*mal*traich» (malessere), trasfusa in *ben* ... *mal*; cfr. nota a CCXXXI 4.

CCVIII

Rapido fiume che d'alpestra vena
rodendo intorno, onde 'l tuo nome prendi,
notte et dí meco disïoso scendi
ov'Amor me, te sol Natura mena,

vattene innanzi: il tuo corso non frena
né stanchezza né sonno; et pria che rendi
suo dritto al mar, fiso u' si mostri attendi
l'erba piú verde, et l'aria piú serena.

Ivi è quel nostro vivo et dolce sole,
ch'addorna e 'nfiora la tua riva manca:
forse (o che spero?) e 'l mio tardar le dole.

Basciale 'l piede, o la man bella et bianca;
dille, e 'l basciar sie 'nvece di parole:
Lo spirto è pronto, ma la carne è stanca.

Il sonetto è un'allocuzione a un «Rapido fiume», sulla scorta di Ovidio che negli *Amores* si rivolge a un fiume ostile e senza nome, tutto teso com'è verso l'amata lontana, «ad dominam propero» (III VI 2), evocando quante acque al mondo sono state sensibili all'impazienza degli amanti: «Flumina deberent iuvenes in amore iuvare: | flumina senserunt ipsa, quid esset amor» (vv. 23-24). Qui il fiume ha un «sonorum | nomen», ma il Rodano non è nominato, non è declamato come nella grande sequenza allitterante di CXLVIII, «Rodano, Hibero, Ren, ... Era, Hebro», bensí nascosto dentro un gran flusso fonosimbolico e sotto una cupola di suoni («Rapido ... | rodendo ... onde ... prendi...»), sottratto alla vista e avvolto nella paraetimologia col verbo *rodere*, sperimentata anche in prosa. Il viaggio del fiume è *ex Alpibus* (perifrasi iniziale dell'*alpestra vena*) al mare (v. 7); dentro questo percorso di natura è isolato un tragitto sentimentale piú breve, tutto cancellato in fisicità, che va da un punto sconosciuto (diciamo da dove il Rodano uscendo da Lione e confluendo con la Saône scorre in territorio francese da Nord a Sud) verso Avignone, o meglio verso quella indeterminata «riva manca» (v. 10), non meno evasiva, circoscritta dai due avverbi di rimozione tutta petrarchesca *u'* e *Ivi* (vv. 7 e 9), che guarda la valle della Sorgue e della Durance, laddove l'erba è *piú verde* e l'aria *piú serena*, con segnali costanti e visibili del «bel paese» di madonna. Scendendo nel testo, il Rodano, visto come altro da sé ma parte di sé (somiglianza come indizio di essenza), si carica via via di attributi dell'Io; tale la formula dell'affannato tempo interiore *notte et dí*, come la clausola *disïoso scendi* (v. 3), piena della pulsione desiderante di chi corre a luo-

go lontano, sovranamente intercettata nell'*incipit* del sonetto «Quanto piú *disïose* l'ali *spando* | verso di voi...» (CXXXIX); tali la *stanchezza* e il *sonno*, propri della persona, ma qui trasferiti al fiume (v. 6); tale il pronome possessivo *nostro*, «quel nostro vivo et dolce sole» (v. 9), che riunisce i due protagonisti del testo mossi nella stessa direzione con forza pari, alla fine sovrapposti nella fusione estrema dell'ultima terzina, dove l'Io e l'Altro si scambiano le funzioni, tenute fino in fondo parallele: il fiume, l'Altro, dice parole (*dille*, col messaggio dell'ultimo verso), l'amante, che è *anche* Natura, assume la parte di «basciar ... 'nvece di parole» (v. 13). Questo per il non semplice fatto che lo *spirto* è *pronto* come il fiume è *Rapido*, con segnali significativamente posti agli estremi del testo; l'Io e il fiume combaciano invertendo l'assiologia etica, morale: ribaltamento che consente alla doppia sostanza intercambiabile dell'amante-fiume sia di baciare sia di dire parole, di lambire la donna immersa nell'acqua (come nell'immaginazione iniziale della canzone CXXVI e nello scambio-mistione del sonetto *Lieti fiori*, CLXII 9-11: «O soave contrada, o puro fiume, | che bagni il suo bel viso et gli occhi chiari...»), come fa il Rodano («Basciale 'l piede, o la man bella et bianca»), e insieme di inventare rime e versi come l'Io-*auctor*. L'illeggibilità contestuale (ma la lettera è tuttavia trasparente) della sentenza evangelica finale «Lo spirto è pronto, ma la carne è stanca» (se ne dolevano Castelvetro e Muratori, gelosi dell'onore delle Sacre Scritture), detta un po' a voce alta, conclude invece con ricercata ambiguità il movimento del testo, che fa scorrere *Rapido fiume* e spirito *pronto* come corpo d'amore senza fisicità, contrapposto alla pesante *carne stanca* come torsione diversa dell'Io, contingenza fisica o *scorza* di sé (nel sonetto del Po, CLXXX 1), con tutta la nostalgia che la *carne stanca* o *terrena scorza* (CCLXXVIII 3) ha per lo *spirto*, che come il fiume va innanzi (v. 5) «rodendo intorno», e cioè acquistando *nome*, spazio e tempo, che costruisce se stesso e divorando inventa parole di salvazione.

A questo amarissimo sonetto del Rodano sarà difficile dare consistenza cronologica. La data 1333 (Cochin), ispirata al ritorno attraverso le Fiandre annunciato al cardinale Giovanni Colonna in Avignone (*Fam.* I 4 e 5; cfr. introduzione ai due sonetti delle Ardenne, CLXXVII-CLXXVIII), si esclude da sola, non foss'altro perché il poeta, affaticato nell'animo, si propone di raggiungere piú rapidamente e piú agiatamente la città dei Papi navigando sul Rodano come sul Po («Rodanus mihi pro vehiculo erit», *Fam.* I 5, 18), e non, come qui, per via di terra («meco ... scendi»). Carducci suggerisce l'autunno del 1345, epoca dell'ultimo viaggio in Provenza, Rico il lasso di tempo 1346-47 (*Vida u obra*, p. 332); comunque un''occasione' lontana per il foglio d'un frammentario *cahier de voyage*, inserito nel libro dei *Fragmenta* nel 1369 (terzo periodo della 'forma' Pre-Malatesta; Wilkins), a circa un anno di distanza dalla canzone che precede *Ben mi credea* (cfr. introduzione a CCVII), insieme al sonetto che tien dietro nel Libro «I dolci colli ov'io lasciai me stesso», forse programmati in un dittico sul motivo comune della prossimità e della distanza («ma com' piú me n'allungo, et piú m'appresso», CCIX 8) dentro un ciclo della stanchezza che lambisce *Beato in sogno* (CCXII 9).

Sonetto su quattro rime, ABBA ABBA, CDC DCD, come CCIX.

BIBLIOGRAFIA: Orelli, *Suono dei sospiri*, pp. 69-73; Impellizzeri, *Lo spirto è pronto*, pp. 1581-90; Bettarini, *Lacrime e inchiostro*, pp. 92-100; Güntert, *Sonetti dei fiumi*, pp. 79-89.

1. *Rapido fiume*: il Rodano, evocato mediante la paraetimologia col verbo *rodere* ('corrodere', v. 2), che deriva dal *Catholicon* di Giovanni Balbi; nel *Voca-*

bolarium di Papia il lemma *Rodit* è tradotto con «laedit, detrahit». La rapidità del Rodano è già un *topos* classico, in prosa e in versi; cosí il Rodano *rapiens* o *torrens* in Plinio (*Nat. hist.* III 4), l'*inpiger fluminum Rhodanus* di Floro (*Epit.* I XXXVII), *velox* di Claudiano (*Ruf.* II 111; Carducci), *celer* di Tibullo (I VII 11; Zingarelli), «Rhodanus ... velocibus undis» di Lucano (*Phars.* I 433, cfr. CLXXX 2), fino a Petrarca medesimo nella *Collatio inter Scipionem Alexandrum Hanibalem et Pyrrum* pubblicata da Martellotti (*Scritti petrarcheschi*, p. 341): «Hibero, Rhodano, rapidissimis amnibus». *d'alpestra vena*: da fonte alpina; simile perifrasi in *Par.* VI 51: «l'alpestre rocce, Po, di che tu labi»; Plinio, *Nat. hist.* III 4: «Galliarum fervidissimus Rhodanus amnis, ex Alpibus se rapiens per Lemannum lacum segnemque deferens Ararim nec minus se ipso torrentes Isaram et Druantiam...»; Pomponio Mela, *Chor.* II 79: «Rhodanus non longe ab Histri Rhenique fontibus surgit; dein Lemanno lacu acceptus tenet impetum, seque per medium integer agens quantus venit egreditur, et inde contra in occidentem ablatus aliquamdiu Gallias dirimit, post cursu in meridiem abducto hac intrat, accessuque aliorum amnium iam grandis et subinde grandior inter Volcas et Cavaras emittitur».

2. *rodendo*: paraetimologia di *Rodano* da *rodere*, sperimentata anche in prosa; cosí «O Rodanus rodens omnia!» nella lettera *Sine nomine* II, *Quid hinc humanitatis*, dentro una serie di pseudo-etimologie di nomi di fiumi ribelli al passaggio di Cola di Rienzo, associati per via etimologica alla cattiva *vinea* di Avignone, «olim Avinio»; allo stesso modo nella lettera *Var.* XXXVI = *Disp.* 17: «cuncta rodens Rodanus vorat». *onde*: avverbio come reliquato fonosimbolico delle *rapide onde* del Po (CLXXX 2), al centro della consonanza interna del verso, *-endo*, *onde*, *-endi*, quasi mimetica d'un suono d'acque.

3. *notte et dí*: è una delle cifre temporali che accompagnano l'affanno costante del protagonista del *Canzoniere*, su rintocco salmistico, «in die clamavi et nocte coram te» (*Ps* LXXXVII 2), da cui anche Dante: «chiamo di notte e di luce» (canzone-sestina *Amor, tu vedi ben*, 46); in parallelo: «Meco si sta chi dí et notte m'affanna» (LXX 38), «dí et notte chiamando il vostro nome» (nota a LXXIV 8), «amoroso mio pensero, | che dí et nocte ne la mente porto» (CXXVII 100-101), «il qual dí et notte palpitando cerco» (CCXII 10), ecc. *meco*: con me. Avverbio che indica la compagnia del viaggiatore, il quale non è, come si crede, *super flumina* navigando sul Rodano come sul Po (CLXXX), non usa il fiume *pro vehiculo* verso Avignone, come in *Fam.* I 5, 18, ma scende col fiume per via di terra. *disïoso scendi*: sulla piena del desiderio. Clausola allitterante agli estremi, similare, su base ritmico-lessicale-sintattica, a quella iniziale del sonetto a Gherardo: «Quanto piú *disïose* l'ali *spando* | verso di voi, o dolce schiera amica» (CXXXIX), dove ugualmente l'aggettivo quadrisillabo, qui speculare a *Rapido* in due funzioni che si integrano, stabilisce la tensione verso il luogo lontano con la stessa intonazione.

4. *me, te ... mena*: al centro del verso i due pronomi personali *me* e *te* segnano la distinzione-identificazione dell'Io col fiume; il verbo *mena*, che appartiene grammaticalmente ad entrambi, trascina fonicamente piú il *me* («Amor me ... mena»), trasportato nella sua discesa da Amore e da Natura, laddove il fiume («*te* sol Natura») è solo Natura.

5. *vattene*: altro trisillabo sdrucciolo ad attacco della seconda quartina, che asseconda il movimento del fiume, *Rapido* (v. 1), *Basciale* (v. 12). Indubbia implicazione con *mi vanno innanzi* del sonetto che segue (CCIX 3), di altro percorso mentale. *tuo corso*: complemento oggetto prolettico, anche grammaticalmente mandato avanti.

6. *stanchezza* ... *sonno*: lemmi che appartengono al linguaggio della personalità, qui trasferiti al fiume; il verso anticipa la stanchezza finale, «la carne è stanca», con il sonno della carne debole e indifferente, che è anche quella degli Apostoli che dormono, *dormientes* con gli occhi *gravati*, mentre Cristo teme, prega e vigila contro la carne *infirma* indotta in tentazione (*Mc* XIV 40); cfr. nota al v. 14. *et pria che rendi*...: prima di restituire al mare il tributo d'acque che gli è dovuto (*suo dritto*, v. 7); cosí Dante segue il percorso dell'Arno dalla sorgente («dal principio suo») alla foce, dove il fiume *si rende* al mare, «infin là 've si rende per ristoro | di quel che 'l ciel de la marina asciuga» (*Purg*. XIV 34-35). Notabile l'*enjambement* di rallentamento, con allitterazione *rendi* | *suo dritto*. Rima ricca di *rendi* con *prendi*.

7. *suo dritto*: ciò che di diritto spetta al mare. «Dritto chiama il tributo dell'acqua che i fiumi come vasalli rendono al re dell'acque» (Castelvetro). *fiso u'* ... *attendi*: guarda attentamente, intensamente [*fiso*, neutro avverbiale, come in XLVIII 11, L 64, cfr. nota a CXXVII 13, ecc.], laddove si mostri. Il raro monosillabo *u'* da UBI, ha un solo riscontro nella sestina raddoppiata CCCXXXII 15: «U' sono i versi, u' son giunte le rime... ?» e in *Tr. Mor.* I 82; è guittoniano, secondo l'attestazione del canzoniere Palatino, «u' fui, u' sono...» (*Ai!, quanto ò ke vergogni*, 4; P 5), nonché dantesco, *Par*. XI 25-26.

8. *erba* ... *verde*: segnale del paesaggio incantato di madonna, cfr. LIV 4, CVI 6, CXXIX 41, CLXXVI 11, CXC 1-2. *l'aria piú serena*: altro sintomo della donna del *Canzoniere*; cosí nella canzone della nostalgia *Di pensier in pensier*, con corrispondenza *ad verbum* dell'intera pulsione: «Canzone, oltra quell'alpe, | là dove *il ciel è piú sereno* et lieto | mi rivedrai sovr'un ruscel corrente...» (CXXIX 66-68), con il sacro «aere ... sereno» di CXXVI 10. Rima ricca con *frena*.

9. *Ivi*: a ripresa dell'inarticolabile *u'* del v. 7, qui in posizione forte ad attacco della prima terzina, come nel sonetto CIX 5, «Ivi m'acqueto», dove lo stesso *Ivi* designa Valchiusa, il paradiso che non-si-nomina, come in CXXIX 71: «Ivi è 'l mio cor...». *nostro*: del fiume (secondo Natura) e dell'Io (secondo Amore), a identificazione di *me* e di *te* del v. 4. *vivo* ... *sole*: sole fatto carne, lo stesso *vivo sole* o *vivo raggio* di XC 12, CXXXV 58, CCXXVII 12, CCXXX 2, che dolcemente splende sullo stesso «bel paese» del «dilectoso fiume» (CLXXVII 12); cfr. nota a CXCIV 8.

10. *addorna e 'nfiora*: impreziosisce e copre di fiori, in situazione primaverile affine a quella del primo sonetto dell'Aura, CXCIV 1-2; anche qui infatti l'aria è *serena*, v. 8. Per la forma *addorna* cfr. CLXXXVIII 3, CCXXVIII 7, CCLXIV 50, CCCXXV 15; *Par*. XXXI 10. *riva manca*: la riva sinistra del Rodano, andando verso il mare, probabilmente la «verde riva» (CXXV 49) tra Sorgue, Durance e Avignone, con ambiguo richiamo al *lato manco* del sonetto che segue, CCIX 12; di Avignone «levam Rodani ad ripam» nel *De ignorantia* III (p. 208) e nella lettera *Posteritati*.

11. *o che spero?*: interrogativo tutto interiore a correzione del già discreto e problematico *forse*. *e 'l mio tardar le dole*: anche il mio ritardo le duole, come le duole il *tardar* del «dilectoso fiume»; un *tardar* che è conseguenza fisica di quella *fatigatio* corporea e di quel *sonno* terreno (v. 6), che poi si concentrano nell'emblema evangelico della *carne* ... *stanca*, v. 14. Il verso dà la vibrazione centrale del testo, piena di echi (rima interna desultoria di *tardar* con *mar* e con *basciar*, alla scadenza dei primi emistichi quinari, vv. 7 e 13; allitterazione *tardar-dole*). Insigne variante interna ad attacco del sonetto 'in morte' CCLXXV: «Occhi miei, oscurato è 'l *nostro sole*; | anzi è salito al cielo, et *ivi* splende: | *ivi* il vedremo anchora, *ivi* n'attende, | et di nostro *tardar forse li dole*»; ma è interes-

sante notare che in questo sonetto il pronome dativo è femminile (*le*), e quindi ambiguo rispetto a *sole* maschile.

12. *Basciale*: con grafia fonetica dell'antico toscano, come al v. 13. *la man bella*: la stessa candida «bella man» del primo sonetto del guanto, CXCIX 1; XXXVII 98 e 116, XXXVIII 12.

13. *dille*: il contenuto del messaggio affidato alla voce del fiume è quello dell'ultimo verso. *sie*: sia, con forma ridotta proclitica.

14. *Lo spirto è pronto ... stanca*: citazione tradotta dei Vangeli sinottici, «spiritus quidem promptus est, caro vero infirma» (*Mc* XIV 38, *Mt* XXVI 41); sono le parole di Cristo in Getsemani che, *ut corpus*, ha paura di morire, evocate, in situazione piú letterale, in *Tr. Mor.* II 53: «la carne inferma, e l'anima ancor pronta» (Laura al terribile varco della morte). L'opposizione tra spirito pronto, alacre, «Rapido» (come il fiume), e corpo stanco e incapace trova corrispondenza nella lettera a Urbano V, con la stessa tensione verso il destinatario lontano e irraggiungibile, *Sen.* XI 17 (1367): «veniebam ergo tanta alacritate quantam in nullo hominum me vidisse ... Sed, ut verum fatear, *alacritas* illa solius erat *animi*, *corpus* enim adhuc *imbecille* erat et *invalidum*, neque ulla prorsus mihi virium fiducia...»; cfr. *Fam.* I 5, 18: «Nulla quidem fatigatio maior quam animi est». Altra implicazione col sonetto dei dolci colli che segue, che si chiude ugualmente con la parola *stanco* (CCIX 14).

CCIX

I dolci colli ov'io lasciai me stesso,
partendo onde partir già mai non posso,
mi vanno innanzi, et èmmi ognor adosso
4 quel caro peso ch'Amor m'à commesso.

Meco di me mi meraviglio spesso,
ch'i' pur vo sempre, et non son anchor mosso
dal bel giogo piú volte indarno scosso,
8 ma com' piú me n'allungo, et piú m'appresso.

Et qual cervo ferito di saetta,
col ferro avelenato dentr'al fianco,
11 fugge, et piú duolsi quanto piú s'affretta,

tal io, con quello stral dal lato manco,
che mi consuma, et parte mi diletta,
14 di duol mi struggo, et di fuggir mi stanco.

Apparentemente un sonetto di lontananza, con una parte di sé, cuore o anima («me stesso»), che resta fermo nel paese dell'amata (secondo il motivo cortese introdotto nel *Canzoniere* dal sonetto XV), facendo resistenza a un Io fisico che invece procede («ch'i' pur vo sempre») e si allontana («me n'allungo»). In realtà *I dolci colli* è un testo di non-movimento, perché chi corre via si porta dietro il *vulnus* originario, l'ossimorico «caro peso» o «bel giogo» imposto da Amore (motivo anche senecano attivo nel terzo libro del *Secretum*). Da questo tema delle quartine, dove l'immobilità trova consistenza verbale nello scontro di situazioni antitetiche sovrapposte, racchiuse nella griglia ritardante delle rime consonanti (*-esso*, *-osso*, a volte riccamente intrecciate tra loro: *comMESSO, MOSSO*), scaturisce il tema delle terzine, contenenti una citazione 'tradotta', come in altri casi sommi del *Canzoniere* (CCCXI), della celebre *comparatio* virgiliana di Didone con la cerva ferita: «Et qual cervo ferito di saetta, | ... | tal io, con quello stral dal lato manco...» Nell'*Eneide* (IV 68-73) la cerva-regina fugge, portando con sé il ferro mortale fisso o fitto nel fianco («lo stral, che poscia fitto | ululando portai», dirà Leopardi in *Aspasia*, mescolando Virgilio con Petrarca), accompagnata da un'opposizione acuta tra il verbo *haeret* del ferro che resta («haeret lateri letalis harundo») e il verbo *peragrat* della regina che vaga («illa fuga silvas saltusque peragrat»); due verbi fondanti che veicolano due operazioni fisiche contraddittorie complementari, qui del tutto interiorizzate, come dimostra l'opposizione centrale del sonetto, una specie di traduzione trasferita nella sfera interiore: «ch'i' pur vo sempre, et non son anchor mosso» (v. 6). In piú, in un siste-

ma tutto petrarchesco di slittamenti e di macerazioni che tengono acceso il colloquio col modello, l'ossimoro del v. 6 è favolosamente sommato ad altre impossibilitanti opposizioni di contrari, sí che Didone entra nel moderno labirinto dell'Io insieme a raddoppi come «partendo onde partir già mai non posso» (v. 2), «ma com' piú me n'allungo, et piú m'appresso» (v. 8) nella struttura monocroma delle quartine, fino alla stretta finale dei due paradossi allineati (*mi consuma* ... *mi diletta* e *mi struggo* restando ... *mi stanco* fuggendo), dove l'innovativo *stral* che *diletta* discende dall'invenzione forte del ferro *avelenato* (su *letalis* di Virgilio), che tanto piú avvelena quanto piú l'io-cervo si muove e «quanto piú s'affretta», rimettendo in circuito il paralizzante «dolce veleno» di altri testi del *Canzoniere* (CCVII 84).

Sonetto su quattro rime, ABBA ABBA, CDC DCD, come il precedente.

BIBLIOGRAFIA: Bettarini, *Lacrime e inchiostro*, pp. 14-15.

1. *I dolci colli*: del «bel paese» della donna, evasivamente evocato anche nel sonetto che precede (*u'*, *Ivi*, *riva manca* del Rodano, CCVIII 7, 9, 10), punto di riferimento fin dalle soglie del *Canzoniere*, cfr. VIII 1, CLXXXVIII 9, CXCII 8, CCXLII 1, CCXLIII 1, con la chiamata 'in morte' di CCCXX: «Sento l'aura mia anticha, e i dolci colli | veggio apparire», e di CCCXXI 12. *me stesso*: quella parte di sé che, per «privilegio degli amanti» (XV 13, primo sonetto di lontananza), resta con l'amata, il cuore. La separazione dell'Io dal suo Doppio (motivo antico estremizzato in Petrarca) è similmente modulato nel sonetto che appunto comincia «Mira quel colle, o stanco mio cor vago: | ivi lasciammo ier lei...»: «ch'al dipartir dal tuo sommo desio | tu te n'andasti, e' si rimase seco...» (ultima terzina di CCXLII). La clausola in fin di verso *ov'io lasciai me stesso* (secondo emistichio settenario) trova corrispondenza di movimento e di messaggio nel sonetto CLXXV 1-2: «Quando mi vène inanzi [cfr. v. 3] il tempo e 'l loco | *ov'i' perdei me stesso*, e 'l caro nodo», sia pure nella posizione interna del primo emistichio.

2. *partendo* ... *non posso*: allontanandomi da dove non mi posso mai allontanare (col pensiero, con l'anima). Sulla stessa lunghezza d'onda Agostino, quando lascia Cartagine, *Conf.* IV VII 12: «et ego mihi remanseram infelix locus, ubi nec esse possem nec inde recedere. Quo enim cor meum fugeret a corde meo?». Il gioco fonico *-endo onde* richiama il movimento del Rodano nel sonetto che precede, «rod*endo* ... *onde* ... pr*endi*» (cfr. nota a CCVIII 2), e si somma alla funzionale allitterazione del verso, *partendo* ... *partir* ... *posso*.

3. *mi vanno innanzi*: mi balzano davanti agli occhi. È lo stilema della memoria subitanea, tipico dei *Fragmenta* in piú variazioni, ma qui con un di piú di personalizzazione, con i colli che *vanno innanzi* quasi autonomi, in sintonia con l'Io, «ch'i' pur vo sempre» (v. 6) e col fiume dello stesso paesaggio interiore, *vattene innanzi* (CCVIII 5). Si veda anche per il balzo della memoria: «et chi mi sface | sempre *m'è inanzi*» (nota a CLXIV 6), «Piú che mai bella et piú leggiadra donna | *tornami inanzi*» (CCLXVIII 45-46), «Quando *mi vène inanzi* il tempo e 'l loco | ov'io perdei me stesso» (CLXXV 1-2), «*Tornami avanti*, s'alcun dolce mai | ebbe 'l cor tristo» (CCLXXII 9-10), e CVIII 7-8. *èmmi* ... *adosso*: mi è, mi sta sempre addosso; «e stammi sopra», direbbe Dante, evocando anche lui Didone (*Cosí nel mio parlar*, 35).

4. *caro peso*: «dolce peso» (CCV 2) o *pondus leve* (Alano), con *oxymoron* ricorrente e variato poi nel testo da *bel giogo* (v. 7), messaggero di tutti i paradossi del testo, vv. 6, 8, 13-14. Castelvetro richiama una lettera di Seneca a Lucilio, dove si parla dell'*onus animi* che dovrebbe essere deposto per trovare libertà

nella fuga (XXVIII), cfr. nota al v. 6. *commesso*: assegnato, imposto; cfr. CLXXXVII 13.

5. *Meco di me ... spesso*: con me, tra me spesso mi meraviglio di me. Altro segno della scissione dell'Io, marcata da altra funzionale allitterazione, simile a quella del sonetto proemiale, «di me medesmo meco mi vergogno» (I 11).

6. *pur vo*: continuo ad andare (col corpo) contro l'inamovibilità del cuore (*non son anchor mosso*); tensione centrale del testo, sommata alle altre immobilizzanti opposizioni di contrari, vv. 2, 8, 13-14. *et non son anchor mosso*: la stessa clausola in fin di verso nel sonetto CXVIII 14: «né per mille rivolte *anchor son mosso*», qui con lo strappo in piú dato dall'*enjambement*, *mosso* | *dal bel giogo*.

7. *bel giogo*: l'ossimorico *dolce giogo* del terzo sonetto dell'Aura (CXCVII 3), con la ricorrente metafora classica e cristiana (XXIX 7, L 61, LI 12, LXII 10, LXXIX 6, ecc.), ripresa poi in toni struggenti nelle rime 'in morte' (CCLXX 1, CCCLX 38). *indarno scosso*: scrollato di dosso inutilmente, «per diliberazione poco durevole» (Castelvetro). È il tema di Seneca avvertito dal Castelvetro: «Quaeris quare te fuga ista non adiuvet? tecum fugis. Onus animi deponendum est: non ante tibi ullus placebit locus» (*Ad Luc*. XXVIII 2), attivo nel *Secretum*, dove è citata un'altra lettera a Lucilio sullo stesso tema, nonché la similitudine virgiliana di Didone con la cerva ferita (terzine): «Itaque sepe animum tetigit virgiliana comparatio: *qualis coniecta cerva sagitta* ... Huic ergo cerve non absimilis factus sum. Fugi enim, sed malum meum ubique circumferens ... Potest ergo tibi non improprie dici, quod adolescenti cuidam, qui peregrinationem nil sibi profuisse querebatur, respondit Socrates: "Tecum enim" inquit "peregrinabaris"» [Seneca, *Ad Luc*. CIV 7]» (*Secr*. III, pp. 164-65). Una glossa del Virgilio Ambrosiano coinvolge Seneca a Lucilio con il passo virgiliano della cerva; cfr. Baglio, *Biblioteca Ambrosiana*, pp. 34-35.

8. *com' piú me n'allungo ... m'appresso*: quanto piú mi allontano di lí, tanto piú m'avvicino. *Com'* o *con'* monosillabo per *come* o *como* è un diffuso gallicismo dell'antico italiano, cfr. CCLXIX 13. Qui la somma di gallicismi (*com'*, *allungo*) mette sull'avviso che tutto il verso è un ricordo dell'*incipit* d'un sonetto di Guittone, con la stessa tematica di lontananza, sia pure in positivo: «*Con piú m'allungo, piú m'è prossimana* | la fazzon dolce de la donna mia...» Per il tema della lontananza corporea antitetica alla vicinanza del cuore cfr. Bondie Dietaiuti, *Amor, quando mi membra*, 65-72: «Canzon, va' immantenente | a quelli che 'n disparte | dimora in altra parte, | ed èmi ciascun giorno pros[s]imano; | ... | poi digli che non parte | lo meo core da lui, poi sia lontano»; cosí nell'*incipit* della canzone di Carnino Ghiberti "Luntan vi son, ma presso v'è lo core»; cfr. CXXIX 61. *me ... allungo*: gallicismo anche dantesco, *Purg*. VII 64, *Par*. VII 32; *Lo meo servente core*, 6. Nella vulgata il poeta scrive *co piu* con *titulus* sopra -*o* di *co*.

9. *Et qual cervo ferito...*: citazione tradotta da *Aen*. IV 68-73 (Vellutello), «Uritur infelix Dido totaque vagatur | urbe furens, qualis coniecta cerva sagitta, | quam procul incautam nemora inter Cresia fixit | pastor agens telis liquitque volatile ferrum | nescius: illa fuga silvas saltusque peragrat | Dictaeos; haeret lateri letalis harundo». La trasposizione della similitudine Didone-cerva nella sfera dell'Io è enunciata in *Secr*. III: «Huic ergo cerve non absimilis factus sum», e qui, ad attacco delle due terzine, «Et qual cervo ferito ... | tal io, con quello stral dal lato manco...». *saetta*: freccia. Ai sinonimi del passo virgiliano *sagitta*, *ferrum*, *harundo*, il testo risponde fedelmente con *saetta*, *ferro* e *stral*, vv. 10 e 12.

10. *ferro avelenato*: cioè mortale, come se fosse intinto nel veleno; innovativa risposta a *letalis harundo* di Virgilio. *dentr'al fianco*: traduce «haeret lateri» di Virgilio; *latus* è riproposto infatti nella seconda terzina dell'Io, «con quello

stral dal lato manco» nella perfetta fusione tra *comparatum* e *comparandum*; cfr. CXCVII 2.

11. *fugge*: verbo in posizione forte ad attacco del verso, carico del fonetismo allitterante *ferro* ... *fianco*; giunture parallele sintomatiche di identificazione: «Cosí davanti ai colpi de la morte | fuggo» (XVIII 9-10), «com'io dal fosco et torbido pensero | fuggo» (CLI 3-4), «Per ritrovar ove 'l cor lasso appoggi, | fuggo» (CXCIV 5-6), «Né pur il mio secreto e 'l mio riposo | fuggo» (CCXXXIV 9-10). *piú duolsi* ... *s'affretta*: piú soffre (per il *vulnus* ricevuto e per la freccia che porta con sé) quanto piú corre precipitosamente. *piú s'affretta*: la stessa clausola in fin di verso per simile stanchezza nella canzone L 5-6: «la stancha vecchiarella pellegrina | raddoppia i passi, et piú et piú s'affretta».

12. *tal io*: coordinato a *qual cervo*, v. 9. *dal lato manco*: dov'è il cuore. Già ad esempio in Peire Vidal Amore ferisce «daus lo senestre latz» (*Nulhs hom non pot*, 21), qui con ambiguo richiamo alla «riva manca» di CCVIII 10; cfr. XXIX 30-31, CCXXVIII 1.

13. *mi consuma* ... *diletta*: mi sfinisce e nello stesso tempo [*parte*, cfr. nota a XLIII 12-13] mi piace. Per la tensione dei due verbi antitetici cfr. anche nota a CLXXXV 4.

14. *di duol mi struggo*: cosí come *duolsi* il cervo ferito della comparazione, v. 11. Anche la seconda parte del verso *et di fuggir mi stanco* rimette in circuito la fuga del cervo, che tanto piú soffre quanto piú correndo si allontana. Quindi è implicita l'opposizione *mi struggo* (da presso) contro *mi stanco* (da lontano), annunciata in tutto il testo e in particolare dal v. 8, «ma com' piú me n'allungo, et piú m'appresso». In parallelo il primo sonetto dell'Aura: «ché da lunge *mi struggo* et da presso ardo» (CXCIV 14; cfr. LXXI 41, nota a CXXVII 48). La parola *stanco* rimanda internamente alla carne *stanca* del sonetto che precede CCVIII 14, con rintocchi tematici nei vicini sonetti CCXI 4 e CCXII 9.

CCX

Non da l'hispano Hibero a l'indo Ydaspe
ricercando del mar ogni pendice,
né dal lito vermiglio a l'onde caspe,
4 né 'n ciel né 'n terra, è piú d'una fenice.

Qual dextro corvo o qual mancha cornice
canti 'l mio fato, o qual Parca l'innaspe?
che sol trovo Pietà sorda com'aspe,
8 misero, onde sperava esser felice.

Ch'i' non vo' dir di lei: ma chi la scorge,
tutto 'l cor di dolcezza et d'amor gli empie,
11 tanto n'à seco, et tant'altrui ne porge;

et per far mie dolcezze amare et empie,
o s'infinge o non cura, o non s'accorge,
14 del fiorir queste inanzi tempo tempie.

Il motivo di questo sonetto in rima aspra e sottile è l'unicità dell'amore («Non ... è piú d'una fenice»), immerso nel mutare dello spazio («da l'ispano Hibero a l'indo Ydaspe | ... | dal lito vermiglio a l'onde caspe») e nel passare del tempo («fiorir queste inanzi tempo tempie»). Spazio (perifrasi geografiche della prima quartina) e tempo (immagine anche grammaticalmente lacerata dell'ultimo verso) chiudono infatti, significativamente agli estremi del testo, l'enunciazione d'uno stato sentimentale segnato da singolarità (tema della fenice), disarmonia (i felici presagi contro l'infelicità dell'essere nella seconda quartina), conflittualità («dolcezze amare et empie»), tutte naturali costanti dell'innaturale stato amoroso di tutto il *Canzoniere*. Tale difficoltà e stranezza è marcata formalmente in ogni segmento del testo (donde l'insofferenza per l'«oscurità» oltre «ogni limite» sentita da Leopardi), a cominciare dalla circostanza anomala delle quartine, che sono asimmetriche, essendo soltanto la prima insolitamente a rime alterne (col solo riscontro di CCXCV, a sottolineare quel diverso «miracol»), fino all'*asperitas* verbale da rime 'petrose' (*Ydaspe*, *caspe*, *innaspe*, *aspe*) e all'oltranza di voci equivocanti. Cosí vistosa nel testo è l'*aequivocatio* in rima di *empie*, verbo e aggettivo, piú la paronomasia di *fenice* con *felice*, non a caso solidale con la «rima sotil» e con le scelte linguistiche marcate di Raimbaut d'Aurenga, che allinea nello stesso verso a contatto *fenis* (finisce) e *fenics* (fenice): «Plus que ja fenis fenics | non er q'ieu non si' amics» (*Apres mon vers*, 64-65); sullo stesso piano di ricercatezza formale la rima ricca etimologica di *scorge* con *accorge*, insieme ai grandi giochi fonici di tutto il testo anche in orizzontale, dei quali i piú intensi sono ancora agli estremi, come il bisticcio per anagramma del

primo verso («NoN Da L'iSPaNo ... a L'iNDo YDaSPe») e l'*adnominatio* finale *tempo tempie* (anche in un altro sonetto d'amore senile, «ambe le tempie | ch'a poco a poco par che 'l tempo mischi», LXXXIII 1-2), non senza la risonanza interna di *CORvo* con *CORnice* e di *indo* con *onde* ... *onde*, in funzionale intreccio di suoni oscuranti.

La strana fenice di questo sonetto, con le sue soluzioni difficili, è implicata sia col sonetto *I dolci colli* che precede nel Libro (dove l'innaturalità si esprime in tensioni ossimoriche: «partendo onde partir già mai non posso, | ... | ma com' piú me n'allungo, et piú m'appresso», cfr. introduzione a CCIX) sia col sonetto *Voglia mi sprona* che segue, che riprende nelle quartine tutte le tre parole in rima della sede C delle terzine (*scorge*, *porge*, *accorge*), dove la fenice, bruciando fino in fondo e rinascendo dalle sue ceneri, «risorge» (CCXI 8) nella ciclicità d'un sonetto di anniversario: «Mille trecento ventisette, a punto...» Questo, con il sonetto del Rodano (CCVIII) e con quello dei dolci colli di Valchiusa (CCIX), è stato ammesso nell'ultima 'forma' dei *Fragmenta* in trascrizione autografa (1369), ma probabilmente immaginato da un Petrarca assai piú giovane, circa quarantenne, senescente «anzi tempo» e pronto a rinascere (cfr. introduzione a CCXI).

Sonetto su quattro rime, con schema alterato nella fronte; prima quartina a rime insolitamente alterne, seconda quartina a rime incrociate, come soltanto in CCXCV; terzine su due rime, anch'esse alterne, secondo lo schema: ABAB BAAB, CDC DCD; cfr. Molinari, *Quartine anomale*.

1. *Non*: negazione ripresa anaforicamente da *né* ... | *né* ... | *né*, col movimento della lista negativa caratteristica del sonetto dei fiumi, «Non Tesin, Po, ... | non edra, abete...» (CXLVIII) e del sonetto dello stanco nocchiero, «Non d'atra et tempestosa onda marina | ... | Né mortal vista mai...» (CLI), cfr. introduzione a CXLIV. *hispano Hibero*: l'Ebro in Ispagna, nominato nel sonetto dei fiumi a contatto del Rodano, qui per altro vicino nel sonetto CCVIII, con scelte di montaggio calcolate; cfr. nota a CXLVIII 4. *indo Ydaspe*: l'Idaspe in India, l'attuale Jhelam, affluente di sinistra dell'Indo, il favoloso Hydaspes evocato da Orazio nell'ode *Integer vitae* (*Carm*. I XXII 7-8) tanto cara a Petrarca (cfr. CXLV, CLIX, CLXXVI): «vel quae loca fabulosus | lambit Hydaspes», sempre in un contesto di pellegrinaggio agli estremi del mondo; Virgilio, *Georg*. IV 211; Plinio, *Nat. hist*. VI 21 e 23; Pomponio Mela, *Chor*. III 69. L'Ebro e l'Idaspe, in preziosa perifrasi fluviale, stanno per l'Occidente e l'Oriente.

2. *ricercando*: percorrendo in lungo e in largo; cfr. CCCLXVI 83 e nota a CCVII 27. *ogni pendice*: ogni parte (Tommaseo), ogni tratto di mare, ogni anfratto marino; le parole «liti» (Castelvetro), «costa, riva» (Leopardi, Santagata), «spiaggia» (Scherillo, Dotti), annullano l'immagine ambigua d'una *quête* meticolosa e difficile per mare, per cielo e per terra (v. 4). Un'eco del tema di Orazio «caelum, non animum mutant, qui trans mare currunt» (*Epist*. I XI 27), citato in *Secr*. III (p. 166). La stessa clausola in fin di verso in un sonetto di Onesto da Bologna a Cino da Pistoia, *Quella che in cor*, 7: «e dell'altro mio corpo *ogni pendice*» (Trovato), e in *Purg*. XXIII 132.

3. *lito vermiglio*: perifrasi virgiliana (*Aen*. VIII 686) e dantesca («Con costui corse infino al lito rubro», *Par*. VI 79) per il Mar Rosso. *onde caspe*: altra soluzione perifrastica per il Mar Caspio, o Ircanio. Questi due mari, forse episegetici di *mar* (v. 2), stanno per il Sud e per il Nord.

4. *ciel* ... *terra*: tutto lo spazio misurabile e analizzabile, insieme al *mar*, contro l'elemento unico e inanalizzabile che è la fenice. La somma di perifrasi geografiche della prima quartina rende favolosamente l'ampiezza spaziale suggerita

da Plinio quando comincia a parlare dell'inenarrabile uccello (*Nat. hist.* X 2): «nobilem Arabiae phoenicem, haud scio an fabulose, *unum in toto orbe* nec visum magno opere» (Monti, *Mirabilia*, pp. 104-8); cosí in una lettera a Sennuccio del Bene, *Fam.* IV 14, 3: «quam ... *toto orbe unicam* ferunt». *è piú d'una fenice*: (non) è se non una sola fenice; certo quella riconosciuta e ritrovata nel sonetto *Questa fenice*, «che per lo nostro ciel sí altera vola» (cfr. introduzione a CLXXXV). La *quaestio phoenicis* porta dunque al motivo (pliniano e patristico) dell'unicità della fenice, «unica et sola» (CLXXXV 11), «Sol' eri in terra» (nel rovesciamento 'in morte' di CCCXXI 8), «altera et sola» (nella variazione funebre della canzone delle Visioni, CCCXXIII 51), e quindi al tema dell'unicità del fuoco amoroso che la donna-fenice emana, essendo piena «di dolcezza et d'amor» (v. 10), come in CLXXXV, dove il fulgore della fenice sprigiona il «foco che m'arde». L'elemento fuoco (quarto dopo l'acqua, l'aria e la terra) sembra il segreto di questa fenice piú enigmatica, reliquato della caratteristica, predicata dagli *auctores* (cfr. nota a CXXXV 6) dell'autocombustione e rinascita dalle sue ceneri; una fenice come simbolo dell'autorigenerazione dell'amore (cfr. introduzione a CXXXV) e di ciclicità (non a caso nel *Canzoniere* segue un sonetto di anniversario, CCXI). Inattendibile l'ipotesi che il poeta sia la «nuova fenice di sventura» (Vellutello, Daniello, Castelvetro, Tassoni, Ferrari, Ponte).

5-6. *Qual dextro corvo ... l'innaspe?*: quale corvo cantando a destra, o qual cornacchia cantando a sinistra, potrà annunciarmi la buona ventura? o quale Parca avvolgerà sull'aspo il filo d'un fato benigno? La risposta implicita è negativa, perché il poeta non è «felice». Il passaggio non evidente tra prima e seconda quartina poggia dunque sulla positività della prima (ritrovamento della fenice) e sulla negatività della seconda (rovesciamento della felicità di quell'agnizione, «onde sperava esser felice», v. 8). Nel linguaggio degli àuguri il volo del corvo a destra e della cornacchia a sinistra è segno di buon augurio (Tassoni); cosí Cicerone, *De divinatione* I 39: «Quid enim habet ... augur, cur a dextra corvus, a sinistra cornix faciat ratum? (Vellutello); Virgilio, *Ecl.* IX 15, ecc.; lo stesso Petrarca in una lettera a Neri Morando da Forlí, *Fam.* XXI 10, 25: «sic enim vulgo quod infaustum est, levum aut sinistrum dicitur, quamvis illud non me lateat, in auguriis leva eadem esse que prospera, unde est apud poetam: "intonuit levum" [*Aen.* II 693, IX 631], letumque est tonitru quod est levum, ea scilicet ratione, quod que leva sunt nobis, dextera sunt superis, unde omnis prosperitas exspectanda est...»; *Rer. mem.* IV 109, 2. *innaspe*: il verbo *innaspare* è un *unicum* petrarchesco innovativo, di stile 'aspro' (congiuntivo potenziale, come *canti*).

7. *sol*: di solito è interpretato come «io solo», ma probabilmente ha significato avverbiale e determina *trovo* (io che trovo soltanto), sia pure nell'ambiguità del testo, che mette in circuito l'unicità della fenice con la solitudine dell'amante («sol senza consorte», CXXXV 6). *Pietà*: ipostatizzata come in CCII 9 e CCVII 25, la donna stessa; cfr. nota a CCIII 8. *sorda com'aspe*: immagine salmistica dell'aspide che è sorda perché non vuole sentire la voce dell'incantatore: «Furor illis secundum similitudinem serpentis, *sicut aspidis surdae* et obturantis aures suas, quae non exaudiet vocem incantantium et venefici incantantis sapienter» (*Ps* LVII 5-6); Isidoro, *Etym.* XII IV 12; similitudine diffusa dal *Tresor* di Brunetto Latini al Boccaccio e a Cecco d'Ascoli, *Acerba*, vv. 2649 sgg. Ancora in Casentino e nell'Appennino tosco-romagnolo l'aspide sordo (*aspis surda*) è la vipera piú velenosa. L'incantatore inascoltato è dunque il poeta stesso laddove la sua voce tutto potrebbe; cfr. nella sestina CCXXXIX 28-30: «Nulla al mondo è che non possano i versi: | et gli aspidi incantar sanno in lor note, | nonché 'l gielo adornar di novi fiori».

8. *misero*: cioè infelice, in forte implicazione con CCXI 5. *onde*: laddove, per questa situazione di ritrovamento della fenice. Probabilmente l'indeterminato *onde* è ripreso mediante *di lei* determinatissimo nel v. 9, ancora piú ellittico.

9. *Ch'i' non vo' ... scorge*: misero, perché non voglio dire che io sperassi essere felice di lei, ma felice di quella dolcezza che riceve chi la guarda. *ma...*: occorre sottintendere *vo' dir* che... *chi*: se uno (SI QUIS), per cui nota a CV 28, CXIX 106, CXXXV 91, CCCLX 139, CCCLXVI 8. *scorge*: vede, guarda, come in CCXXVII 11; con *scorge* del sonetto che segue il rapporto d'una ripresa equivoca (CCXI 1). In questa terzina forse un'eco tematica e verbale della ballata di Cino *Poi che saziar*, 10-14: «di quella donna che tene 'l cor mio, | porria beato divenir qui io: | *tant'è* la sua vertú che spande e *porge*, | avegna non *la scorge* | se non chi lei onora desiando» (Suitner, *Tradizione stilnovistica*, pp. 48 e 122).

10. *dolcezza*: *dulcedo* stilnovistica che va dritta al cuore e caratteristica della fenice «ch'ogni cor addolcisce, e 'l mio consuma» (CLXXXV 4).

11. *tanto ... tant(o)*: «di dolcezza et d'amor». *seco*: in sé. *altrui*: a «chi la scorge», «a chi la mira» (come a chi guarda Beatrice che sparge *dolcezza* nel sonetto *Tanto gentile*, 9-10), al poeta stesso, che la vede volare «per lo nostro ciel» (CLXXXV 14). Il tema sentimentale dello *scorgere* la fenice rovescia il dubbio scientifico di Plinio circa l'esistenza dell'uccello: «unum in toto orbe *nec visum* magno opere».

12. *et*: con valore avversativo. *mie dolcezze*: il bene ricevuto (*adnominatio* con *dolcezza*, v. 10) è segnato da un plurale della ripetitività e dall'*oxymoron* (*amare et empie*) della discordanza dello stato amoroso. *empie*: aspre, dolorose, in rapporto etimologico con *Pietà*, v. 7. Simile clausola aggettivale in fin di verso nel sonetto *Se bianche non son prima ambe le tempie*: «saette velenose et empie» (sempre con rima equivoca dell'aggettivo plurale col verbo *empie*, e col gioco ravvicinato di *tempie* con *tempo*, LXXXIII 1-2, 8; cfr. nota al v. 14); «dolorosa vita ed empia» in Monte Andrea (*Aimè lasso, perché*, 155).

13. *s'infinge ... non s'accorge*: fa finta di non vedere o non se ne cura o non vede davvero (per questo la donna è impietosa e «sorda com'aspe» alle preghiere dell'incantatore-poeta). Per il verbo *infingersi* (frequentativo di FINGERE) cfr. almeno l'*incipit* del sonetto di Guittone «Similemente vole ch'om s'enfeggia | di non vedere...»; Monte Andrea, *Qual è im poder d'Amore*, 5; *Inf.* XXIV 130, e nota a CLVIII 7-8.

14. *fiorir*: l'imbiancare del poeta precocemente (*anzi tempo*) senescente. In antico francese l'aggettivo *flori* indica spesso il candore della barba o dei capelli; cosí nella *Chanson de Roland* Carlomagno «Blanche ad la barbe e tut flurit le chef» e i baroni di Francia «les chefs fluriz e les barbes unt blanches» (VIII 117, CCXXIV 3087; Zingarelli), ecc. *queste ... tempie*: iperbato con gioco paronomastico orizzontale in chiusura *tempo tempie*, che a suo modo 'mima' il prezioso *fenis fenics* di Raimbaut d'Aurenga. Per il tema LXXXIII 1-2, CXCV 1, CCLXIV 115, ecc. *inanzi tempo*: *ante tempus*; cosí in XXXI 2, XXXVII 85 («i raggi d'Amor ... | che mi fanno anzi tempo venir meno»), XXXVIII 11, CCLI 2, CCLXXXIX 3, CCCXXII 12, CCCLX 57.

CCXI

Voglia mi sprona, Amor mi guida et scorge,
Piacer mi tira, Usanza mi trasporta,
Speranza mi lusinga et riconforta
et la man destra al cor già stanco porge;

e 'l misero la prende, et non s'accorge
di nostra cieca et disleale scorta:
regnano i sensi, et la ragion è morta;
de l'un vago desio l'altro risorge.

Vertute, Honor, Bellezza, atto gentile,
dolci parole ai be' rami m'àn giunto
ove soavemente il cor s'invesca.

Mille trecento ventisette, a punto
su l'ora prima, il dí sesto d'aprile,
nel laberinto intrai, né veggio ond'esca.

L'invariabilità di amore attraverso lo spazio (tema del cervo ferito che fugge, CCIX), attraverso il tempo (tema della fenice risorgente, CCX) e attraverso le contraddizioni dell'essere che si sommano negli *impossibilia* di *Beato in sogno* che segue (CCXII), è celebrata in questo sonetto mediante la commemorazione della data iniziale dell'innamoramento, una cifra anche grammaticalmente assoluta: «Mille trecento ventisette, a punto | su l'ora prima, il dí sesto d'aprile...», speculare a quella della morte di madonna (CCCXXXVI 12-14). Di fatto il sonetto, che nella fronte riprende tutta la prima rima della sirma di CCX nello stesso ordine, *scorge*, *porge*, *accorge*, a segnale di continuità 'narrativa', era stato programmato all'origine dentro altra sequenza, anch'essa per altro celebrativa d'anniversario. Su una stessa facciata degli scartafacci (Vaticano lat. 3196, c. 5*r*) Petrarca trascrive infatti il testo dopo un trittico omogeneo, sistemato un po' piú addietro nel *Canzoniere*, composto da: *Ponmi ove 'l sole*, con il «sospir trilustre» della quindicesima ricorrenza (cfr. introduzione a CXLV), *O d'ardente vertute* (CXLVI) e *Quando 'l voler* (CXLVII). In questa strutturazione antica il sonetto *Voglia mi sprona*, allora in quarta posizione sulla preziosa facciata, risultava geneticamente implicato con gli *sproni ardenti* di CXLVII (simboli positivi di Speranza), con il cumulo di sostanze beatificanti di CXLVI (*vertute*, *onestate*, *valor*, *piacer*, qui rifugiate nelle terzine: «Vertute, Honor, Bellezza...», v. 9) e col «sospir trilustre» del 1342 del sonetto CXLV 14. Ma tanta fluidità tra testi consecutivi non vieta all'autore, a distanza di tempo, di tessere altri intrecci, similmente organici in seconda battuta. Cancellato negli scar-

tafacci ed escluso dal recinto dei *Fragmenta* all'altezza della 'forma' Chigi (1359-1362), questo sonetto, riletto per caso (*casu relegens*), rientra in azione nel laboratorio d'un poeta che nel 1369 fa un po' di privato antiquariato e rimonta un'altra serie, non meno fusa e compatta, ad annunciare gli affanni di «venti anni» di fedeltà (CCXII 12). Del felice salvataggio informano due postille aggiunte sulle minute, dove si dice, non senza una qualche meraviglia per l'elastico oggetto ritrovato (*Mirum*), che il testo è stato tratto dagli scartafacci il 22 giugno 1369 e subito copiato (*statim*) nella sezione autografa della vulgata (*in ordine*), con alcune correzioni operate sulla stessa bellacopia qualche giorno dopo, nel tardo pomeriggio del 27 giugno. Le postille riferiscono: *Mirum: hunc cancellatum et damnatum, post* [Ubaldini legge *per*] *multos annos casu relegens absolvi et transcripsi in ordine statim, non obstante* [segue il simbolo grafico di esclusione dalla raccolta], *.1369. Iunii .22., hora 23, veneris*; e cioè verso le cinque del pomeriggio, calcolato dall'Ave Maria della sera all'Ave Maria del giorno dopo, secondo un calcolo delle ore del giorno in uso anche in Machiavelli; il computo delle ore da mezzanotte a mezzanotte è ottocentesco: pertanto non si potrà dire «alle ore 23» per *hora 23*, né può essere questa «per la prima volta nelle carte del P. l'ora esatta dell'orologio» (Folena, *L'orologio del Petrarca*, p. 7; Santagata). La seconda postilla piú tarda segnala il rifacimento del finale eseguito sulla copia definitiva, Vat. lat. 3195, dove i vv. 10, 11, 12 e 14 sono scritti su rasura: *pauca postea, die .27. in vesperis, mutavi fine, et de hoc f[inis] erit* (Wilkins, *The Making*, pp. 174-75 e 158-60; Romanò, *Codice degli abbozzi*, pp. 100-4).

Sonetto su cinque rime secondo lo schema ABBA ABBA, CDE DCE. Quartine con rime imperfettamente assonanti e consonanti, *-orge*, *-orta*.

BIBLIOGRAFIA: Jones, *Sonnet CCXI*, pp. 76-89.

1. *Voglia mi sprona*: variante interna di «'l gran desio mi sprona» (CLI 4), geneticamente implicata con gli *sproni ardenti*, positivi sotto il segno della speranza, del sonetto *Quando 'l voler*, consecutivo nella facciata 5r degli scartafacci (cfr. nota a CXLVII 1, introduzione a CXLV). In situazione similmente conflittuale, qui spartita tra le due quartine, l'*incipit* del sonetto «Amor mi sprona in un tempo et affrena» (nota a CLXXVIII 1). *mi guida et scorge*: e mi guida e mi scorta; dittologia verbale parasinonimica, corrispondente a *mi mena et regge* di *Quando 'l voler*, CXLVII 2; cfr. CXXIX 2, CXXXIX 10, CLXIII 1-2, CCIV 4. Implicazione equivoca con *scorge* delle terzine del sonetto che immediatamente precede, CCX 9. Per il tema si veda Monte Andrea, sonetti *Sí m'à legato*, 11-16: «sí mi guida | Amor che m'à distretto in sua catena | ... | conven ch'io vada là ov'e' mi mena», e *Lontanamente*, 12-13: «lo dio d'amore, che mi porta e mena | e 'n amorosa volglia mi conduce»; cosí nella canzone *Ai misero tapino*, 53: «ov'e' ti guida e scorge».

2. *Piacer*: lo stesso «piacer» del sonetto *O d'ardente vertute*, trascritto anch'esso sulla stessa facciata 5r delle minute insieme al gruppo CXLV-CXLVII, cfr. nota a CXLVI 7. *mi tira*: o *mi spinge*, secondo la prima soluzione degli scartafacci. In parallelo: «tirar mi suol un desiderio intenso» (CXXIX 55), «Signor mio caro, ogni pensier mi tira | devoto a veder voi» (CCLXVI 1-2). *Usanza*: la consuetudine, quasi seconda natura, cfr. LXXXI 2, CCLXIV 125. *mi trasporta*: «per la via per dove guida e scorge Amore» (Chiòrboli).

3. *Speranza*: la solita *Spes* del *Canzoniere* che sostiene l'illusione dell'amante; cfr. introduzione a CXLVII. *mi lusinga*: mi illude. Similmente nella lettera poetica *Ad seipsum*: «Quid, vane, paras, quo pergere tendis, | *ah miser* ... Spes blanda sequentem | ludit et in girum volvit» (*Epyst.* I 14, 61-66; cfr. nota a CCXII 4).

riconforta: simile altalena tra *Spes* e *Timor* in CCLIV 4: «sí 'l cor tema et speranza mi puntella», cfr. CCLXXXVII 2.

4. *la man destra* ... *porge*: per aiutare (cfr. CCXIV 29, CCLVII 3-4, CCCLIV 1-4), e piú per scrivere, giusta il messaggio d'una soluzione rifiutata della terza *cantilena oculorum*, dove la mano destra segue «l'usato offiçio» di trascrivere le voci del cuore, per cui cfr. nota a LXXIII 30. *cor già stanco*: in prima soluzione *core stanco*; in parallelo l'*incipit* del sonetto «Io son già stanco di pensar...», per cui nota a LXXIV 1; CCXLII 1. Tema della stanchezza comune a tutta la sequenza, CCVIII 14, CCIX 14, CCXII 9.

5. *'l misero*: il *cor* (v. 4), implicato con *misero* di CCX 8, nella stessa situazione di speranza delusa. *accorge*: rima ricca con *scorge*, come in CCX 9 e 13, con la stessa clausola negativa in fin di verso, qui in soluzione *enjambante*.

6. *nostra*: del cuore e dell'Io, come persone separate per raddoppio d'infelicità; cfr. nota a CCVIII 9. *cieca* ... *scorta*: Amore, colui che «guida et scorge» (v. 1), con gioco etimologico in rima; per altri, a torto, la Speranza: ma Amore è cieco per definizione; cfr. CCXC 9, nota a CLI 9. Per il tema della slealtà di Amore, che ora dice il vero e ora il falso, cfr. CLXVIII 5-8, CCLXXIV 6.

7. *et la ragione è morta*: stilema negativo del *Canzoniere*; cosí nella terza *cantilena oculorum*: «sí possente è 'l voler che mi trasporta; | et la ragione è morta, | che tenea 'l freno...» (LXXIII 24-26) e in *Passa la nave mia*: «morta fra l'onde è la ragion et l'arte» (nota a CLXXXIX 13).

8. *de l'un vago desio* ... *risorge*: da un desiderio inquieto, instabile, inappagato (*vago*) rinasce un altro simile, una speranza tira l'altra. Per il significato predominante di *vago* come 'vagante', 'errante' cfr. LXII 13, LXX 21, CXXIX 34, CLXXVIII 6, CCXLII 1, nota a XXIII 158, ecc. *risorge*: probabile sottile allusione al tema della fenice (CCX), che rinasce dalle sue ceneri.

9. *Vertute, Honor* ... *gentile*: somma delle doti della donna; in andamento affine nel sonetto *I' vidi in terra*: «Amor, Senno, Valor, Pietate et Doglia...» (cfr. nota a CLVI 9; CCXXVIII 9-10). *atto gentile*: l'atteggiamento della donna improntato ad ogni nobile perfezione; cfr. CVIII 7, CLVII 5 («L'atto d'ogni gentil pietate adorno»), CLXV 11, CCVI 18, CCXCVII 9, CCCXLI 4.

10. *dolci parole*: altra caratteristica della donna che «dolce parla» (CLIX 14); cfr. CLVIII 12, CLXII 3, CC 11, CCXX 6, CCXLVI 14, nota a CCV 3. *be' rami*: del lauro-Laura, col simbolo in natura che sigla tutto il Libro; cfr. LX 2, CXLII 14, CCCXVIII 11, nonché nota a XXXIV 14 per lo scambio *in re ipsa* di *rami* con *braccia*. *giunto*: congiunto, preso. Variante nel sistema è l'*incipit* del sonetto CLXXI: «Giunto m'à Amor fra belle et crude braccia», cfr. LXI 3-4.

11. *ove soavemente*: primo emistichio allitterante dell'endecasillabo *a maiore*; con lo stesso andamento ed emozione in CLIX 10-11: «gli occhi de costei ... | *come soavemente* ella gli gira». *s'invesca*: rimane invischiato (come l'uccello sul ramo); «ché 'l mio volere altrove non s'invesca» (CCLXX 58; note a XXXIV 8, CXLII 29, CLXV 5, CXCV 3).

12-13. *Mille trecento* ... *aprile*: la data dell'anniversario, enunciata in forma grammaticalmente assoluta, corrispondente a quella segnata nella nota obituaria del Virgilio Ambrosiano; a questa in contrappunto meticoloso risponde la data della morte nella Seconda Parte del Libro: «Sai che 'n mille trecento quarantotto, | il dí sesto d'aprile, in l'ora prima, | del corpo uscío quell'anima beata» (CCCXXXVI 12-14). *a punto*: giustappunto, esattamente, con lemma che richiama l'anniversario del sonetto LXI, con la stessa rima di *punto* con *giunto*. Notabile l'*enjambement* tra avverbio e indicazione temporale, *a punto* | *su l'ora prima*. *su l'ora prima*: all'alba, secondo il computo delle «ore temporali» (*Conv.*

III VI 2, IV XXIII 15), dall'alba al tramonto; cfr. note a C 2, CIX 6. *il dí sesto d'aprile*: il giorno della Passione (6 aprile 1327), evocato sulle soglie del *Canzoniere*, cfr. introduzione al sonetto III.

14. *laberinto*: il labirinto dello stato amoroso, che non ha altra uscita se non quella dell'entrata (donde la celebrazione del primo giorno dell'innamoramento), con immagine d'intricata chiusura comune al sonetto *S'una fede*: «un lungo error in cieco laberinto», per cui nota a CCXXIV 4; anche Alano di Lilla nel *De planctu Naturae* parla dei folli amanti che tentano d'investigare l'«Inextricabilem ... laberinthum» di Cupido (VIII 262-65). *intrai*: il verbo *entrare* è sottilmente speculare all'*uscire* della donna dal labirinto dell'essere nelle rime 'in morte': «mille trecento quarantotto | ... | del corpo uscío» (CCCXXXVI 14, sempre in clausola interna). *ond'esca*: da dove possa uscire. Nella prima stesura degli scartafacci altra è la lezione delle terzine, vv. 10-14, e altro il sistema delle rime: *Soave honesto ragionar m'invesca* [poi *animo antiquo in nova età m'invesca*], | *et l'angelica voce dolce humile* [poi *e 'l dolce ragionar con voce humile*]. | *Nel laberinto intrai, né veggio ond'esca,* | *su l'ora prima, il dí sesto d'aprile:* | *lasso me* [poi *che*], *inseme presi l'amo et l'ésca*. Il rifacimento del finale è datato 27 giugno 1369, probabilmente quando la clausola di chiusura *presi l'amo et l'ésca*, tolta di qui, slitta nell'attuale sonetto CCXII nella stessa sede: *presi l'ésca et l'amo*. L'interferenza genetica dei due sonetti lascia pensare che l'anniversario del ventesimo anno di CCXII (v. 12) sia anticipato fin dalla ricorrenza assoluta di questo testo. Per la riduzione di frequenza dell'aggettivo *angelico* nel *Canzoniere*, qui presente nella soluzione primitiva dell'*angelica voce dolce humile*, poi assorbita in *un dolce ragionar con voce humile*, e poi in variazioni piú lontane, cfr. Contini, *Varianti*, pp. 16-17; nota a CXCII 12.

CCXII

Beato in sogno et di languir contento,
d'abbracciar l'ombre et seguir l'aura estiva,
nuoto per mar che non à fondo o riva,
solco onde, e 'n rena fondo, et scrivo in vento;

e 'l sol vagheggio, sí ch'elli à già spento
col suo splendor la mia vertú visiva,
et una cerva errante et fugitiva
caccio con un bue zoppo e 'nfermo et lento.

Cieco et stanco ad ogni altro ch'al mio danno
il qual dí et notte palpitando cerco,
sol Amor et madonna, et Morte, chiamo.

Cosí venti anni, grave et lungo affanno,
pur lagrime et sospiri et dolor merco:
in tale stella presi l'ésca et l'amo.

Sonetto d'anniversario, celebrativo di vent'anni passati, contando da quel 6 aprile 1327 sillabato in chiusura di CCXI, quindi riferibile alla ricorrenza del 1347: «Cosí venti anni, grave et lungo affanno...» (v. 12). L'inestricabile e «cieco laberinto» dello stato amoroso (CCXI 14, CCXXIV 4), segnato ovunque da situazioni innaturali e tra loro incompatibili (CCIX, CCX, CCXI), fino alla cosa piú «rara», «singulare et pellegrina» che è la corrispettiva 'grazia' non terrestre della donna medesima (CCXIII 1-5), è qui rappresentato da un cumulo di *impossibilia*, nei quali s'immerge in prima persona l'*auctor* discordante dall'universo (i quattro elementi dei vv. 4-5: acqua, terra, aria, fuoco: *onde*, *rena*, *vento*, *sol*), con esaltazione massima di tutte le situazioni impossibili della sequenza. La figura dell'*adynaton* fonde vistosamente le quartine, dominate dai tre emblemi che in tutto il *Canzoniere* sciolgono in natura il nome o designano l'essenza della donna: l'*aura*, il *sol(e)* e la *cerva*, intorno ai quali s'intrecciano le varie operazioni folli e inani del testo, come arare il mare (*solco onde*) o gettare fondamenta nella rena (*'n rena fondo*), oltre a quelle specifiche d'inseguire l'aura-vento e di cacciare la cerva con un bue. Se tutti gli *impossibilia* d'un mondo rovesciato fanno appello alle piú disparate *auctoritates*, acquistando spessore nella mescolanza, proverbi vulgati piú Sacre Scritture, Virgilio («abbracciar l'ombre») piú Arnaut Daniel (avvertibile nella giustapposizione di due arguti e diffusi paradossi, *nuoto* ... con *caccio con un bue*, ampiamente rigenerati nella sfera dell'interiorità), resta isolato e apparentemente inapprezzabile il segmento iniziale del quinto verso, *e 'l sol vagheggio*, stante che guardare il sole non comporta di per

sé nessuna inversione di ruoli, nessun rovesciamento del senso comune, o scambio di segno. Ma *e 'l sol vagheggio* è pure un *adynaton*, enigmatico, l'elemento opaco del testo, leggibile soltanto nella somma di *adagia* identificabili e nel sistema dei *Fragmenta*, dove il sole-donna abbaglia fino alla cecità: insensato è chi pensa di potere «aspectar la luce | di questa donna», di affrontare l'insostenibile sguardo dell'Altro nonché il fulgore (agostiniano e dantesco) della bella Sapienza, adombrata nel sonetto *Son animali* sulle soglie del Libro (cfr. introduzione a XIX). L'anomalia dentro l'anomalia, *adynaton* nascosto tra *adynata* palesi, è rivelata anche dal minimo scarto formale del verbo trisillabo *vagheggio* contro il costante bisillabismo di tutti i verbi che introducono ad operazioni inani, *nuoto*, *solco*, *fondo*, *scrivo*, *caccio*, ripresi per altro non a caso da un altro bisillabo verbale nelle terzine, *cerco* (v. 10), tanto energico da rimettere in circuito il tema della cecità per abbaglio dei vv. 5-6, essendo impossibile cercare per chi è *Cieco et stanco*, e per di piú a caccia del suo male (*danno*), con ulteriore intreccio d'una soluzione adynatica con una ossimorica: quanto ribadisce poi il mercanteggiare (*merco*, v. 13), come cosa preziosa e pregiata, «lagrime et sospiri et dolor» (tutti lemmi da anniversario, come *danno* e *affanno*, cfr. LXI 11, CXVIII), nonché il prendere insieme l'*ésca* dolce e l'*amo* amarissimo mortale (v. 14) nell'oscuro mare senza fondo dello stato amoroso.

Il sonetto è trascritto da Petrarca di sua mano nella vulgata (Vaticano lat. 3195) nello stesso periodo del precedente, tra la fine di giugno e dicembre del 1369; cfr. Wilkins, *The Making*, p. 174, e introduzione a CCXI.

Sonetto su cinque rime secondo lo schema ABBA ABBA, CDE CDE, come CCXIII. Assonanza in AD, *-ento*, *-erco*, e in CE, *-anno*, *-amo*.

1. *Beato in sogno*: cioè appagato d'immagini vane «fuor che ne l'aspetto» (*Purg*. II 79) e fuggevoli. Con le stesse parole nel *De ignorantia* IV 65 (p. 218): «Fingebant sibi ille et reliqui [Aristotile e i filosofi aristotelici] quod optabant, et quod naturaliter optant omnes, ... felicitatem dico, quam verbis ornatam, absentem velut amicam canentes, non videbant, *gaudebantque de nichilo*, prorsus quasi *somnio beati*» (Gesualdo); *Ps. pen*. VII 4: «Somnia michi fingebam, et gaudebam...» (Fausto da Longiano). *contento*: regge *di languir*, *d'abbracciar* e (di) *seguir*, v. 2. Figura chiastica dei sinonimi estremi *Beato* ... *contento*.

2. *abbracciar l'ombre*: come se fossero «cosa salda» (*Purg*. XXI 136). Immagine virgiliana, allorquando Enea negli Elisi tenta di abbracciare l'ombra d'Anchise: «Ter conatus ibi collo dare bracchia circum; | ter frustra comprensa manus effugit imago, | *par levibus ventis* volucrique simillima somno» (*Aen*. VI 700-702), come prima quella di Creusa, *Aen*. II 792-94; da cui Dante: «Io vidi una di lor trarresi avante | per abbracciarmi ... | Ohi ombre vane, fuor che ne l'aspetto! | Tre volte dietro a lei le mani avvinsi, | e tante mi tornai con esse al petto» (*Purg*. II 76-81; per la suggestione virgiliana filtrata nel *Liber de Passione* dello Pseudo-Bernardo cfr. Bettarini, *Lacrime e inchiostro*, pp. 36-37). È possibile che l'*imago* virgiliana che sfugge, *par levibus ventis* e simile al sonno che vola, abbia prodotto per gemmazione il tema dell'aura-vento fuggente nel secondo emistichio, «et seguir l'aura», come movimento altrettanto inane; similmente Ovidio, di Alcione gemente nel sonno: «corpusque petens amplectitur auras» (*Met*. XI 675). Dubbio invece l'influsso verbale di Arnaut Daniel su questo verso; la *tornada* della canzone danielina *Ab gai so*, citata già dal Vellutello per la sestina CCXXXIX 36 e nel commento ai *Trionfi*, poi da Bernardino Daniello (cfr. Scarano, *Fonti*, p. 251), attiva nella *paroemia* adynatica del v. 3 (*nuoto*...) e del v. 8 (*caccio con un bue*...), qui non passa: «Ieu sui Arnautz *c'amas l'aura* | e cas la le-

bre ab lo bueu | e nadi contra suberna», dove l'ipotesi che *amassar* sia variante sostitutiva *difficilior* per una lezione *ambrassar* «paleopetrarchesca» (Perugi, *Le canzoni di Arnaut Daniel*, II, pp. 333, 346-47, che traduce arbitrariamente *amas l'aura* con «abbraccio l'aura», poi Santagata) è inattendibile (Lazzerini, *Trasmutazione insensibile*, pp. 158-61); cfr. nota alla sestina CCXXXIX 37, nonché il controcanto della prima canzone della Seconda Parte: «vorre' 'l ver abbracciar, lassando l'ombre» (CCLXIV 72). *seguir*: inseguire; cfr. L 40 e VI 2. L'infinito pone una rima desultoria con *languir* del primo verso. *l'aura estiva*: il lieve soffio primaverile che fugge via; inseguire o dare la caccia al vento come operazione folle e impossibile, secondo un proverbio diffuso, registrato anche dai paremiografi greci (Spaggiari). L'ambiguo grafema *laura* = *l'aura* contiene il nome della donna, e anche l'epiteto *estiva*, petrarchescamente divaricandosi, connota la sostanza naturale e insieme qualifica la figura femminile che scalda d'amore il poeta, secondo il procedimento ambivalente del ciclo dell'Aura, che appunto è *gentil*, *serena* e *soave*, in clima primaverile; cfr. introduzione a CXCIV. Altri emblemi naturali della donna sono nel testo il *sol* (v. 5) e la *cerva* (v. 7), ugualmente fuggitiva. Forse un riflesso della situazione di Cefalo in caccia (Castelvetro), che insegue quell'Aura-ninfa suscitatrice della gelosia di Procri: «Aura petebatur medio mihi lenis in aestu, | auram exspectabam; requies erat illa labori. | "Aura," (recordor enim) "venias" cantare solebam...» (*Met*. VII 811-13; introduzione a CXCIV). Il sintagma in punta di verso *aura estiva* echeggia comunque l'amata ode oraziana *Integer vitae* (I XXII 17-18; cfr. nota a CCX 1): «Pone me [cfr. CXLV 1] pigris ubi nulla campis | arbor aestiva recreatur aura», e trova riscontro in CCLXXIX 1-2: «verdi fronde | mover soavemente a l'aura estiva», in *Tr. Cup*. IV 126, «l'aure dolci estive», e nel *Secretum*, dove l'aura estiva emerge in tutta la sua fuggevolezza e sapienziale mobilità: «quam id breve auraque estiva mobilius!» (III, p. 186; *Sap* VII 24: «Omnibus enim mobilibus mobilior est sapientia»); cfr. *Os* XII 1: «Ephraim pascit ventum, et sequitur aestum; tota die mendacium et vastitatem multiplicat» (Spaggiari, *Le origini di «estivo»*, pp. 46 e 52, dove però l'interpretazione di *estiva* come «tempestosa», basata sulla confusione di *aestus* con *aestas*).

3. *nuoto per mar*: a ricordo della *tornada* di Arnaut, «e nadi contra suberna» (*Ab gai so*, 45); ma all'inane e insensato sforzo di nuotare contro corrente del trovatore antico è sostituita l'immagine dell'essere in alto mare senza possibile approdo, in un mare «che non à fondo o riva»; Arnaut per conto suo rovescia il precetto di Ovidio che considera *stultus* chi, nella piena del *furor* amoroso, «pugnat in adversas ... aquas» (*nadi contra suberna*): «Dum furor in cursu est, currenti cede furori: | difficiles aditus impetus omnis habet. | *Stultus*, ab obliquo, qui, cum descendere possit, | pugnat in adversas ire natator aquas» (*Rem. am*. 119-22; cfr. Lazzerini, *Trasmutazione insensibile*, p. 160).

4. *solco onde*: aro le acque del mare. I primi due diffusi *impossibilia* del verso trimembre trovano corrispondenza nelle azioni vane della lettera poetica *Ad seipsum*: «Sterili quid semen arene | committis? quid litus aras? Spes blanda sequentem | ludit et in girum volvit...» (*Epyst*. I 14, 64-66); similmente Alano di Lilla nel *De planctu Naturae*, metr. I 30: «in sterili litore vomer arat»; lo stesso *adynaton*, dimostrativo della «follia» d'amore, nel *débat* di Bernart de Ventadorn con Peire (forse d'Alvernia), *Amics Bernart*, 32-33, e nel *Contrasto* di Cielo d'Alcamo *Rosa fresca aulentis[s]ima*, 7: «Lo mar potresti arompere ['arare'], - a venti asemenare»; «zappo in acqua» nel sonetto *A fine di riposo sempre affanno* di Benuccio Salimbeni a Bindo Bonichi. *'n rena fondo*: ricordo del Vangelo di Matteo VII 26: «similis erit viro stulto qui aedificavit domum suam super arenam»

(Castelvetro). Il verbo *fondo* dà un'altra rima desultoria equivoca con *fondo* sostantivo del v. 3, anticipata da *onde*. *scrivo in vento*: cosí Catullo, LXX 3-4: «sed mulier cupido quod dicit amanti | in vento et rapida scribere oportet aqua» (Fausto da Longiano; Castelvetro cita anche *Aen*. VI 74-75) su un proverbiale «scrivere sull'acqua» della tradizione greca (Gesualdo, Spaggiari); ma forse, per la vanità dell'operazione, sarà utile ricordare anche il messaggio dell'*Ecclesiaste*: «quid ergo prodest ei quod laboravit in ventum?» (V 15), e quello anche verbalmente pertinente dell'*Ecclesiastico*, a proposito del *vir stultus* inseguitore di sogni, «qui apprehendit umbram et persequitur ventum» (XXXIV 2).

5. *'l sol*: altro emblema naturale della donna, che è «sola un sol» (CCXLVIII 3) fin dall'inizio del Libro, IV 12, C 1-2, CLIII 14, CLXXV 9, CCCVI 1, ecc. Il monosillabo fa eco a *SOLco* nella fitta tessitura fonica delle quartine. *vagheggio*: guardo, intensamente, amorosamente (cfr. XLVI 8); ma è impossibile sostenere la vista del sole e di quel «fatal mio sole», reale e metaforico, senza restare abbagliati (cfr. XIX, CXLI 5-8, CCXIX 10-11), è impresa vana vedere (e spiegare) il *fulgor Veritatis*, come agostinianamente enunciato nel primo libro del *De otio*: «Lippi et invalidi [cfr. v. 9] adhuc tante lucis aciem ferre non possumus et in ipsum lumen quod amamus figere oculos non audemus...» (pp. 658-60). Questo dissimulato *adynaton* interno al *Canzoniere* presuppone questa volta l'*auctoritas* dell'*auctor* medesimo. Il primo emistichio «e 'l sol vagheggio» sembra un ricordo almeno verbale di *Par*. VIII 12: «*che 'l sol vagheggia* [*respicit* traduce Pietro di Dante] or da coppa, or da ciglio». *sí*: cosí fissamente; cfr. XLVIII 11: «e 'l sole abbaglia chi ben fiso 'l guarda». *spento*: metafora che prende in considerazione l'occhio come fonte di luce.

6. *vertú visiva*: la facoltà della vista.

7. *una cerva*: la stessa «candida cerva» di CXC 1, emblema di madonna; *fugitiva*, e quindi interferente, per l'immedesimazione degli amanti, col cervo che *fugge* di CCIX 9-11; cfr. *Tr. Pud*. 37-42. *errante*: vagante. Il contatto dell'emblematica cerva con la lepre degli *adagia* antichi è in atto in un passo di *Fam*. IX 4, 2, agli Amici: «Quibusdam venatoribus mos est sopitum cervum aut iacentem inter vepres leporem non tangere; prede fuga studium insequentum excitat; sic vester amor, ut eleganter ait Flaccus [Orazio, *Serm*. I II 108]...».

8. *caccio con un bue ... lento*: allusione a due luoghi adynatici danielini, «e cas la lebre ab lo bueu» (*tornada* della canzone *Ab gai so*, cfr. nota al v. 2), e «qan chassava lebr' a lo bou» (*Amors e jois*, 4), ripresi con gotico intarsio nell'ultima stanza della sestina CCXXXIX 36: «e col bue zoppo andrem cacciando l'aura». Se Arnaut s'accontenta d'un paradosso proverbiale (del tipo *bove venari leporem*, cfr. S. Singer, *Sprichwörter des Mittelalters*, (I-III), Bern 1944-47, I², pp. 49 sgg.; P. Cherchi, *Gli «Adynata» dei Trovatori*, «Modern Philology», LXVIII [1971], p. 235, nota 38; Spaggiari, *Cacciare la lepre col bue*, pp. 1333-409), Petrarca, sostituendo la lepre con la cerva-*fille* del suo sistema simbolico (cfr. introduzione a CXC), si identifica col bue (il *bos* veterotestamentario portatore di *stultitia* e di avvilimento, *Prov* VII 22; Chessa) e lo carica di attributi dell'Io, che spiegano assai meglio l'innovazione di quanto possa fare un presunto «archetipo omerico» (Spaggiari): *zoppo e 'nfermo et lento*; e cioè *zoppo*, quale sintomo fisico d'una ragione distorta, come nel sonetto *Poi che mia speme*: «et fuggo anchor cosí *debile et zoppo* | da l'un de' lati, ove 'l desio m'à storto», su metafora scritturale: «bonum tibi est ad vitam ingredi *debilem vel claudum*» (*Mt* XVIII 8; cfr. introduzione a LXXXVIII e nota al v. 5), nonché nella vicina sestina CCXIV 24: «che zoppo n'esco [dal bosco amoroso], e 'ntra'vi a sí gran corso»; *(i)nfermo*, o debole e non *firmus* (con probabile anticipo di *stanco* del v. 9, nota a CCVIII 14), come in

LXX 47-48: «cosí l'à fatto infermo [l'occhio] | pur la sua propria colpa», e in CCXXXIII 4: «mosse vertú che fe' 'l mio [sempre l'occhio] infermo et bruno», con gli «occhi lagrimosi e 'nfermi» di XIX 12, cfr. CCCXXIX 6; *lento*, come nella lettera *Ad seipsum*: «quid lentus agis, puer inscie?» (*Epyst.* I 14, 68) e come nella pulsione iniziale del *Canzoniere*, che fa l'*auctor* «pauroso et lento» (nota a XII 8), ripresa nella Seconda Parte: «Trovaimi a l'opra [poetica e amorosa] via piú *lento et frale*» (CCCVII 5). In filigrana, nella forte giunzione col primo verso delle terzine, modelli scritturali: «Caecus et claudus non intrabunt in templum» (*2 Reg* V 8), « Oculus fui caeco et pes claudo » (*Iob* XXIX 15, ad indicare le buone azioni sul sentiero del vero contro le infermità spirituali), «caecos, claudos, debiles ... curavit» (*Mt* XV 30); anche san Paolo, *Hebr* XII 12: «et gressus rectos facite pedibus vestris, ut non claudicans quis erret, magis autem sanetur».

9. *Cieco et stanco*: a ripresa dell'aggettivazione dell'Io del verso precedente, *(i)nfermo et lento*, in forte fusione tra fronte e sirma. Importante parallelo con un passo del *De otio*: «Non est hominis per seipsum celeste misterium scrutari; quia tamen et *ceci et claudi*, licet in tenebris *fessi*, rectam semitam *palpitantes querunt*» [cfr. v. 10]...» (I, p. 656-58); cfr. *Fam.* XV 3, 11: «In lumine tuo videbimus lumen [*Ps* XXXV 10], sine quo frustra per tenebras *humanitas lippa* circumspicit»; Tassoni (poi Scherillo, Ferrari) richiama Arnaut Daniel, *Sols sui que sai*, 8-9: «D'autras vezer sui secs [cieco] e d'auzir sortz [sordo] | q'en sola lieis vei e aug e esgar». Contestualmente l'aggettivo *Cieco* riassume l'abbaglio dei vv. 5-6, e *stanco* insiste sulla voce tematica della sequenza, CCVIII 14, CCIX 14, CCXI 4. *ad ogni ... danno*: a ogni altra cosa, fuorché al mio danno. Per l'uso neutro di *ogni altro* cfr. CIX 8: «che di null'altro mi rimembra o cale».

10. *dí et notte*: formula temporale costante nel *Fragmentorum liber*, anche trobadorica, che con *chiamo* del v. 11 evoca il modello salmistico «in die clamavi et nocte coram te» (*Ps* LXXXVII 2); cfr. nota a CCVIII 3. *cerco*: verbo energico che si oppone all'inattività inerente alla serie aggettivale «zoppo e 'nfermo et lento. | Cieco et stanco», con altro piú segreto *adynaton*.

11. *Amor ... chiamo*: invoco, con allitterazione dell'intero verso funzionale a quel *palpitare*.

12. *venti anni*: per vent'anni, con un'eco a livello fonico di *vento*, v. 4. Forse un rintocco della canzone di Guiraut Riquier, similmente incline a segnare gli anni del suo itinerario mentale, *Creire m'an fag*, 17-20: «E·l dezirs a·m fag languir | .xx. ans, quar creire·m fazia, | qu'ab celar ez ab sufrir | grat de midons conquerria»; ma l'invenzione del sottile gioco equivoco di *venti* con *vento* o con il verbo *venta* è di Bernart de Ventadorn, *Can lo dous temps comensa*, 35-38: «qu'apres lo fer auratge | vei que·lh dous' aura venta. | S'a .xx. ans o a .xxx. | agues sauva m'ententa, | ges no planh mo damnatge»; cfr. nota a CCCLXII. Altro sonetto celebrativo della medesima ricorrenza dei vent'anni d'amore e di fedeltà è il vicino *Qual mio destin* (CCXXI 8), con il ricorrente *danno* in rima. La pseudorima interna (primo emistichio quinario) di *anni* con *affanno*, in rapporto causa-effetto, sigla anche il sonetto del ventunesimo anniversario (CCLXXI 2 e 10), nonché, in punta di verso, i sonetti LXII, CXVIII, CCXCVIII, CCCLXIV. *grave et lungo affanno*: apposizione, che dà contenuto a quei *venti anni*, con binomio aggettivale che si somma a *'nfermo et lento* e *Cieco et stanco*. In parallelo il «lungo et grave sonno» di CCCLXI 8.

13. *pur ... merco*: acquisto mercanteggiando solo lacrime, sospiri e dolore, con continuo patteggiamento. L'ambiguità contestuale del verbo *mercare* (cfr. almeno *Par.* XVI 61: «tal fatto è fiorentino e cambia e merca», in rima con *cerca*) sembra illuminata da *presi* finale.

14. *stella*: la crudele stella del destino, alla quale si allude anche in CCX 5-6. La stessa formula «*In tale stella* duo belli occhi vidi» nell'*incipit* di CCLX. *presi l'ésca et l'amo*: soluzione desunta dalla prima stesura dell'ultimo verso di *Voglia mi sprona*: *Lasso, che inseme presi l'amo et l'ésca* (cfr. nota a CCXI 14), della quale resta memoria anche nella rima equivoca a distanza di *ésca* col verbo *esca* finale di CCXI. L'immagine del pesce che prende insieme l'esca e l'amo, sembra avere un modello già metaforico in Agostino, *En. in Ps*. CXLIII 5: «Hic video opus et praemium, illic autem escam et laqueum»; cfr. nota a CXCV 2 («né però smorso i dolce inescati hami») e la frottola attribuibile a Petrarca *Di ridere ho gran voglia*, 148: «chi prende l'esca e l'amo, - mal se 'l pensa»; anche nota a CCLXX 55; *Purg*. XIV 145-46.

CCXIII

Gratie ch'a pochi il ciel largo destina:
rara vertú, non già d'umana gente,
sotto biondi capei canuta mente,
4 e 'n humil donna alta beltà divina;

leggiadria singulare et pellegrina,
e 'l cantar che ne l'anima si sente,
l'andar celeste, e 'l vago spirto ardente,
8 ch'ogni dur rompe et ogni altezza inchina;

e que' belli occhi che i cor' fanno smalti,
possenti a rischiarar abisso et notti,
11 et tôrre l'alme a' corpi, et darle altrui;

col dir pien d'intellecti dolci et alti,
coi sospiri soave-mente rotti:
14 da questi magi transformato fui.

La discordanza dell'Io dagli elementi dell'universo (CCXII), con tutta la stranezza dell'essere enunciata nell'intera serie CCVIII-CCXII mediante gli *impossibilia* d'un mondo disarmonico, è qui ribaltata in positivo in una somma di cose belle nello stile nominale del *plazer*: ma la stessa donna lodata, *nova creatura* in un alone paolino (*2 Cor.* V 17), è un'antitesi vivente, cosa «rara ... singulare et pellegrina» nella carne e nello spirito, e la sua essenza *humil* e *alta* (v. 4) con degno ossimoro mariano, *divina*, *celeste*, non è data in natura. Pertanto il sonetto, dove le *Gratie* di madonna sono accumulate in un unico periodo sintattico come un solo sospiro 'rotto' da *variationes* interne (v. 13), mescola asimmetricamente il tema della lode (vv. 1-13) con quell'impulso, anch'esso misterioso e innaturale, d'immedesimazione dell'amante nell'amato che l'ultimo verso registra con effetto ritardato: «da questi magi transformato fui». Con petrarchesca reticenza il testo non dice di quale metamorfosi siano artefici quelle grazie incantatrici (*magi*); ma il verbo *transformare* è di per sé messaggero della forza unitiva di Amore, che vuole di necessità che chi ama assomigli a chi è amato, che sia suo simile «ipsa dilectionis vi» (san Bonaventura), che si trasformi negli amati costumi dell'Altro (cosí il *Secretum* III: «Quidni enim in amatos mores transformarer?»), o nei suoi simboli ancipiti, come nella canzone delle Metamorfosi, dove la *vis amoris* trasforma l'amante in un *lauro verde* (emblema della donna in tutto il *Canzoniere*) e in un cervo fuggitivo (presente nella sequenza nella sua doppia variante, CCIX 9, CCXII 7; cfr. XXIII 38-39, 158-59), sicché il linguaggio stesso della poesia è *similitudo* dell'oggetto desiderato, pareggia l'insanabile mancamento.

Sonetto su cinque rime secondo lo schema ABBA ABBA, CDE CDE, come CCXII.

1. *Gratie...*: tutte quelle enumerate nel testo fino al penultimo verso, vv. 2-13; tutte insieme e ciascuna per sé concorrono al sortilegio che ha *transformato* il poeta-amante (v. 14). Pertanto il testo si apre con un'apposizione prolettica (il sostantivo iniziale *Gratie* non attualizzato ha funzione indeterminativa) e si chiude con la frase principale («da questi magi...»), con intermesso accumulo delle sostanze incantatrici (*questi magi*), in un quadro prevalentemente ossimorico. Per i sonetti formati da un solo periodo sintattico cfr. introduzione a *Quella fenestra*, C; cfr. Renzi, *Sintassi continua*, pp. 187-220. *ch'a pochi ... destina*: grazie che il cielo destina largamente soltanto a pochi, con antitesi tra il concetto di liberalità e quello di selezione, *largo ... pochi*; risposta interna nei «celesti et rari doni | ch'à in sé madonna» di CCXXXVI 12-13. Simile tema è nell'*Africa* IV 46-47, per il 'ritratto' di Scipione: «Nulli unquam Natura viro *tam larga* fuisse | creditur» (Fera, *Sonetti CLXXXVI e CLXXXVII*, p. 229).

2. *rara*: voce tematica, che fa eco a *GRAtie* e a *lARgo*; *rara vertú* che è la stessa «alta vertute» di CCXL 10. *non già d'umana gente*: non di questa terra, non di donna ma d'angelo.

3. *canuta mente*: saggezza, sapienza, appannaggio dell'età e dei capelli bianchi, in una testa da ragazza, con rinvio ai «penser canuti in giovenile etate» di *Tr. Pud.* 88, qui con scontro cromatico tra *biondi* capelli e metaforica *canities animae*. È riconoscibile il *topos* del *puer senilis* o *puer senex* (Curtius, *Littérature européenne*, pp. 122-25; L. Arbusow, *Colores Rhetorici*, Göttingen 1948, p. 118), adottato nella variante cristiana, scritturale e patristica, che poggia sull'immagine di *canus* e di *canities* («cani autem sunt sensus hominis» dice il Libro della Sapienza, citato da Agostino, *Epist.* CCXVIII 1), che non calcola la vecchiaia sul numero degli anni, *Sap* IV 8; cfr. nota a XVI 1 e a CCCIV 13; similmente tratteggiate le Sante; cosí Agnese secondo Iacopo da Varazze nella *Legenda aurea* sulla scorta dell'inno *Agnes beatae virginis* di sant'Ambrogio, XXIV 5-6: «Infantia quidem computabatur in annis, sed erat senectus mentis immensa, corpore iuvencula, sed *animo cana*, pulchra facie, sed pulchrior fide»; cosí santa Chiara secondo Tommaso da Celano, *Vita prima sancti Francisci*, I viii 18: «Nobilis parentela sed nobilior *gratia*; ... aetate iuvencula sed *animo cana*; ... sapientia predita et humilitate praecipua...» (Chessa). Motivo trobadorico diffuso, applicato alla lode della donna (Scherillo, Zingarelli), come in Rigaut de Barbezieux, *Atressi con Persavaus*, 56-59: «Vieilla de sen e de laus, | jove on jois se lia; | vieilla de pretz e d'onrar, | jove de bel domneiar...», e in Guilhem de Montanhagol, *Nulhs hom no val*, 58, detto del re di Castiglia «joves de jorns e vielhs de sen» (Tassoni; cfr. Braccini, nota alle *Canzoni* di Rigaut, p. 102); soprattutto interessante il ritratto di Ragione nel *Roman de la Rose*, 2962: «El ne fu joine ne chanue...» Si veda similmente nel *Canzoniere* il vicino sonetto, integrante sul tema della lode: «frutto senile in sul giovenil fiore» (CCXV 3), nonché la variante rifiutata in *Voglia mi sprona*, v. 10: «animo antiquo in nova età» (Chiòrboli, cfr. nota a CCXI 14); XXXVII 102-3, CCCLIX 27-28. Simile *puer senex* è Scipione tratteggiato nell'*Africa*, che congiunge la severa *gravitas* dei vecchi con la *levitas* della gioventú (*Afr.* IV 78-79), «senem iuvenilibus annis» (IV 386), mentre i *pueri senes* di *Fam.* XI 3, 9 sono quelli che non crescono nell'oscura inconsistenza del vivere. Il tema del *cor sapiens* coniugato a beltà è anche di Cavalcanti ad attacco del *plazer* «Biltà di donna e di saccente core...»; cosí Sordello, *Tant m'abellis lo terminis novels*, 29-30: «sos cors [corpo] gais et isnels | e frescs e nous, lo sens [la *mente*] es vieills e fortz»; cfr. CCXIII 3.

4. *humil ... alta*: altra antitesi caratteristica del Libro, intonata alla lode mariana; cosí «humile ... altera» (CXII 5), «humil ... superba» (CXLV 5, CCCXXIII 64), «nobil ... humile» (CCXV 1), «troppo humile, | ... piú alto» (CCXLVII 6-7), «alta donna in loco humile et basso» (CCXCIV 2), «alteramente humili» (XXXVII 101), «alta humiltate, in se stessa raccolta» (CCCXXV 8), e anche «humile in tanta gloria» di CXXVI 44; cosí nella preghiera di san Bernardo alla Vergine, «umile e alta piú che creatura» (*Par.* XXXIII 2), su base evangelica (*Lc* I 46-49) e innologica. La stessa non terrestre *alta bellezza* di CCXXII 13, CCLXIII 12, cfr. CCVII 15 e nota a CCXVII 12.

5. *singulare et pellegrina*: unica e mai vista prima, con binomio sfaccettato che raddoppia il messaggio dell'aggettivo *rara* del v. 2; cfr. nota a CCCLX 129-30, e le anime *leggiadre e pellegrine* di *Tr. Et.* 85.

6. *e 'l cantar*: infinito intransitivo-descrittivo sostantivato, come *l'andar* (v. 7), a variante della serie nominale precedente; cfr. CCXIX 1, e per il tema CXII 9, CXXXIII 12, nota a CLXVII 2-3. *ne l'anima si sente*: è udito (forma passiva) fino in fondo all'anima; cfr. CCLXX 32.

7. *l'andar celeste*: come nel sonetto *Erano i capei d'oro*, «Non era l'andar suo cosa mortale, | ma d'angelica forma», sull'immagine virgiliana di Venere, per cui cfr. nota a XC 9-11. *vago spirto ardente*: l'intraducibile *spirto*, «ipostasi di un'attività vitale» (Contini per lo «spirto soave pien d'amore» del sonetto dantesco *Tanto gentile*), è connotato dall'aggettivo petrarchesco *vago*, cioè mobile e inafferrabile (si vedano i *vaghi spirti* di *Quando Amor*, cfr. nota a CLXVII 2-3), e da *ardente*, cioè dotato di quella fiamma (amorosa) che scioglie ogni durezza e ingentilisce l'anima (v. 8), con fenomenologia di gusto stilnovistico (cfr. nota di De Robertis alla canzone di Dante *Donne ch'avete*, v. 52, p. 126). Similmente: «Spirto felice ... | già ti vid'io, d'onesto foco ardente» (CCCLII 1-5); CCLXX 63.

8. *ogni dur(o)*: ogni durezza (neutro sostantivato, come altrove *dolce*, «ogni altro dolce», CXCIII 4, CCLXXII 9, nota a CLXXXII 10). Richiamo interno alle parole di Amore: «quando ti *ruppi* al cór *tanta durezza*» (XCIII 11); cfr. CLXXI 5-6, CCLXX 89. *inchina*: abbassa. Situazione stilnovistica (come in Guinizzelli, *Io voglio del ver la mia donna laudare*, 10: «abassa orgoglio a cui dona salute»; Dante, *Donne ch'avete*, 40; *Vita Nuova* XIX) associata a un'immagine scritturale: «omnis mons et collis humiliabitur» (*Is* XL 4, X 33; *Lc* III 5).

9. *que' belli occhi*: col deittico *que(i)* di maggiore approssimazione all'oggetto della lode. *fanno smalti*: rendono il cuore di pietra, se uno li guarda, con effetto-Medusa, «che facea marmo diventar la gente» (cfr. nota a CLXXIX 11), «che fa di marmo chi da presso 'l guarda» (nota a CXXXI 11). Dantesco e 'petroso' il lemma in rima, per cui si veda nella canzone delle Metamorfosi il cuore gelato del non-amante, «quasi adamantino smalto», cfr. nota a XXIII 25, XXXIX 8, LXX 23, CXCVII 6 e 14; *Tr. Pud.* 33.

10. *possenti a*: capaci di. Luogo parallelo nelle rime 'in morte': «la qual era possente, | cantando, d'acquetar li sdegni et l'ire», CCLXX 33-34. *rischiarar ... notti*: lo stesso potere degli occhi nel vicino sonetto CCXV 13, capaci di «far chiara la notte, oscuro il giorno»; occhi che illuminano la notte e le tenebre dello spirito, come quelli di Dio nel Salmo davidico CXXXVIII 12. *abisso*: profondità senza luce, profonda tenebra. Forse un'eco dell'*Ecclesiastico* XXIII 28: «oculi Domini multo plus lucidiores sunt super solem, circumspicientes omnes vias hominum et profundum abyssi», incrociato con *Ps* CXXXVIII 12: «et nox sicut dies illuminabitur».

11. *et tôrre ... darle altrui*: e capaci di strappare l'anima dell'amante per trasferirla nella persona dell'amato. È il tema dell'innaturale fusione degli amanti,

attuato in termini di massima evasione (i plurali *alme* e *corpi*, come sopra *cori* del v. 9, il pronome indeterminante *altrui*), enunciato nell'elenco dei paradossi di Amore in *Tr. Cup.* III 161-62: «e so in quel guisa | l'amante ne l'amato si transforme», per cui cfr. introduzione a XCIV, note a XXIII 72, CLXXIII 3 («dal cor l'anima stanca si scompagna | per gir nel paradiso suo terreno»), CCXLVI 3-4 («fa con sue viste leggiadrette et nove | l'anime da' lor corpi pellegrine»). Insostenibili le spiegazioni: «Ucciderli e ravvivarli» (Tassoni presso Carducci, Scherillo), «e togliere e ridare la vita» (Ponchiroli), ecc., anticipandosi qui la 'trasformazione' degli amanti dell'ultimo verso.

12. *col dir*: e le parole, tante volte lodate («et le parole | sonavan altro, che pur voce humana», XC 10-11; «dolci parole», CLVIII 12, CLXII 3, CC 11, CCXI 10, CCXX 6, ecc.). La preposizione *con*, iterata nel penultimo verso, introduce una *variatio* sintattica nell'accumulo nominale del testo. *intellecti*: pensieri (latino *intellecta*). *alti*: profondi. Il binomio leggermente ossimorico *dolci* ... *alti* raddoppia la coppia iniziale *alta* ... *divina* (beltà) nella sfera dello spirito.

13. *sospiri*: sovrapposti a quelli dell'amante (CCXII 13), come segno non infimo di immedesimazione, di 'trasformazione'; cfr. «Spirto felice che sí dolcemente | volgei quelli occhi ... | et formavi i sospiri et le parole» (CCCLII 1-3; CLVII 14, CCLXXXVI 1). *soave-mente*: rappresentazione prosodica moderna (continiana) della scrittura non analitica dell'autore, che comporta il doppio accento dell'avverbio «quando il suffisso sia preceduto dal sesto accento dell'endecasillabo», come *natural-mente* di XXVIII 50 e XLVII 3. *rotti*: interrotti, probabilmente dallo stesso *dir*, ora triste ora lieto (CXXVII 53, CLVI 7), con le affini «voci interrotte a pena intese» del sonetto CCXXIV 6.

14. *da questi*: ripresa pronominale, sotto forma di complemento d'agente, delle *Gratie* annunciate nel primo verso ed enumerate in tutto il testo (che continua in CCXV con intermessa sestina); cfr. nota a CCCLI 13-14. *magi*: maghi, incantatori (plurale etimologico di *mago* MAGUS, sul quale è rifatto il singolare analogico *magio*), cfr. LXXV 3, CI 11. *transformato*: in quello che il poeta è, un amante simile all'amato; cfr. introduzione al sonetto *Quando giugne* e nota a XCIV 13, LI 5-6 («Et s'io non posso transformarmi in lei | piú ch'i' mi sia...»), CCCLX 127-28, *Tr. Cup.* III 162. Tema anche dantesco della comunicazione degli amanti enunciato in *Conv.* IV 1 1-2.

Anzi tre dí creata era alma in parte
da por sua cura in cose altere et nove,
et dispregiar di quel ch'a molti è 'n pregio.
Quest'anchor dubbia del fatal suo corso,
sola pensando, pargoletta et sciolta,
intrò di primavera in un bel bosco.

Era un tenero fior nato in quel bosco
il giorno avanti, et la radice in parte
ch'appressar nol poteva anima sciolta:
ché v'eran di lacciuo' forme sí nove,
et tal piacer precipitava al corso,
che perder libertate ivi era in pregio.

Caro, dolce, alto et faticoso pregio,
che ratto mi volgesti al verde bosco
usato di svïarne a mezzo 'l corso!
Et ò cerco poi 'l mondo a parte a parte,
se versi o petre o suco d'erbe nove
mi rendesser un dí la mente sciolta.

Ma, lasso, or veggio che la carne sciolta
fia di quel nodo ond'è 'l suo maggior pregio
prima che medicine, antiche o nove,
saldin le piaghe ch'i' presi in quel bosco,
folto di spine, ond'i' ò ben tal parte,
che zoppo n'esco, e 'ntra'vi a sí gran corso.

Pien di lacci et di stecchi un duro corso
aggio a fornire, ove leggera et sciolta
pianta avrebbe uopo, et sana d'ogni parte.
Ma Tu, Signor, ch'ài di pietate il pregio,
porgimi la man dextra in questo bosco:
vinca 'l Tuo sol le mie tenebre nove.

Guarda 'l mio stato, a le vaghezze nove
che 'nterrompendo di mia vita il corso

m'àn fatto habitador d'ombroso bosco;
rendimi, s'esser pò, libera et sciolta
l'errante mia consorte; et fia Tuo 'l pregio,
s'anchor Teco la trovo in miglior parte.

Or ecco in parte le question' mie nove:
s'alcun pregio in me vive, o 'n tutto è corso,
o l'alma sciolta, o ritenuta al bosco.

Sesta sestina del *Fragmentorum liber*, collocata vicino a due sonetti di anniversario (CCXI e CCXII): di fatto anch'essa, strumento anulare per eccellenza, celebra l'evento-trauma dell'innamoramento, visto come ingresso in un emblematico *bosco*, pieno di attrattive ma in sostanza simile all'inestricabile e «cieco laberinto» di CCXI 14: «nel laberinto intrai, né veggio ond'esca». Le prime tre stanze registrano l'incanto di quel bosco, con un'esecuzione affidata in gran parte a una somma di *mots-refrain* virtuali, interni, che bilanciano la vischiosità delle parole-rima: *primavera* (v. 6), *fior* (v. 7), *lacciuo(li)* e *piacer* (vv. 10-11), *verde* (v. 14), *versi*, *petre*, *erbe* (v. 17). Da queste seducenti scaglie di realtà il poeta catturato («che perder libertate ivi era in pregio», v. 12) non potrà liberarsi, se non deviando a metà del testo (fortemente bipartito dallo stilema interno *Ma, lasso*... ad attacco della quarta *cobla*) il flusso della seduzione mediante un'altra frammentazione di potenziali parole-rima negative, che lo immettono su un altro *corso*, interrotta la 'corsa' amorosa (sempre il latino CURSUS). Cosí le parole forti all'interno del verso designano un tracciato non piú primaverile con *nodo*, *spine*, *lacci*, *stecchi* (vv. 20, 23, 25), che introducono al richiamo a Dio del poeta *claudus* e palpitante tra gli inganni del mondo («Ma Tu, Signor, ch'ài di pietate il pregio», vv. 24 e 28), che però non riesce a surrogare e a consolare, presentandosi, contro ogni apparenza, come un ulteriore grado negativo di colpa; cosí restano aperte tutte le domande senza risposta del testo: «Or ecco in parte le question' mie nove...» (congedo). «Canzone morale», annota opportunamente Vellutello, che affonda nelle discordanze primarie dell'Io, come nella sestina quinta del Libro *A la dolce ombra* (CXLII), che non a caso si apre con il misterioso *correre* (paolino e agostiniano) verso la luce e verso quel *sol(e)* che mette in fuga le tenebre (v. 30); 'moralità' esaltata dalla scelta delle stesse parole-rima sfumate, poco nominali e spesso incrinate nella loro sede privilegiata dai numerosi *enjambements* (vv. 1-2, 8-9, 19-20, 26-27, 34-35), delle quali solo il cangiante archetipico *bosco* interno-esterno appartiene alla gamma di sostanze naturali prescelte per i *mots-refrain* delle prime cinque sestine del *Canzoniere* ('forma' Correggio).

In questa sestina è da rilevare il congedo, con *retrogradatio cruciata* perfetta: (A)B(C)D(E)F, e quindi con ritorno circolare alla situazione di partenza, esaurite le sei possibilità combinatorie. Questa formula della *tornada* caratterizza le ultime cinque sestine del Libro a partire da CXLII (poi CCXXXVII e CCXXXIX, piú la sestina raddoppiata della Seconda Parte CCCXXXII), mentre le prime quattro approfittano dell'apparente smagliatura di libertà configurata, nel rigoroso 'genere' introdotto da Arnaut e da Dante, mediante formule variabili; cfr. XXII, XXX, LXVI, LXXX. Innovazione importante, che affida alla forma-sestina il percorso algebrico d'un sinuoso labirinto, dal quale si esce solo tornando esattamente al punto d'entrata.

BIBLIOGRAFIA: Riesz, *Die Sestine*, pp. 81-83: Shapiro, *Petrarchan Sestina*, pp. 119-30; Frasca, *Sintassi*, pp. 292-99.

[I]. 1. *Anzi tre dí*: già da tre giorni (Leopardi). È il tipo *ante diem* con numero ordinale del calendario romano, che dà la data del giorno presente. Questi *dí* valgono per le tre prime età dell'uomo, petrarchescamente brevi come un sol giorno, *infantia* (fino a sette anni), *pueritia* (fino a quattordici), *adolescentia* (fino a ventuno, secondo la partizione aristotelica settennale, o fino a ventotto, secondo Isidoro, che conta sei età con *iuventus*, *gravitas* e *senectus*, *Etym*. XI II 1-7, senza che Petrarca mai richieda un calcolo prolisso: «Non tam exactum calculum requiro», dice in sua vece sant'Agostino nel *Secretum* III, p. 152; cfr. Rico, *Vida u obra*, p. 361, nota 380). Nel *dies aestivus* (*primavera*, v. 6) è posto il bivio della vita e l'età dell'innamoramento (datato da Petrarca 6 aprile 1327, CCXI 12-14) anche nel *Secretum* III (*ibid.*), «Medio sub adolescentie fervore», nell'epoca dell'illusione: «Adolescentia me fefellit, iuventa corripuit, senecta autem correxit ... quoniam adolescentia et voluptas vana sunt» (inizio della lettera *Posteritati*). *creata* ... *in parte*: un'anima fatta da Dio in cielo (*parte*) tale da... Il testo sembra alludere al concetto della nobiltà dell'anima, diffuso in tutto il Medioevo cristiano, per il quale l'anima di per sé è di nobile perfezione prima di sbagliare strada (tema iniziale di *Conv*. I 1 3). Su questa linea il solo Gesualdo: «In *parte*, in luogo, come se nel cielo creata fosse, ... o pure in guisa e in forma, essendo nobilmente formata». Castelvetro, con la correlazione *era* ... | *da por*, intende *in parte* come indicazione che «modifica il vanto che segue»; insostenibile anche la spiegazione di *parte* come «corpo» (tutti i commentatori), stante che sempre dell'anima è il *vigor sentiendi* dei vv. 2-3. La parola *alma* (quella del poeta) è bisillabo da sestina, vero *mot-refrain* in CCXXXIX.

2. *da*: preposizione consecutiva della frase ellittica ed *enjambante*; regge sia *por* sia *dispregiar* del v. 3. *por sua cura*: similmente in CLIV 2-3, «ogni extrema cura | poser nel vivo lume». *cose altere et nove*: alte e mirabili, con rinvio interno alla meraviglia, ugualmente dittologica, del sonetto *Stiamo, Amor*: «cose sopra natura altere et nove», per cui cfr. nota a CXCII 2; «onde cose vedea tante, et sí nove», CCCXXIII 2; CCXX 12.

3. *et dispregiar*: infinito retto dal soprastante *da*, v. 2. Lo stesso messaggio verbalmente affine in LXXII 68: «dispregiator di quanto 'l mondo brama»; ma qui *di* è particella partitiva, con gioco etimologico *dispregiar* ... *pregio*.

4. *Quest(a)*: questa mia anima. *anchor dubbia* ... *corso*: ancora incerta di quale sarà il corso (ancipite) del fato. L'aggettivo ricalca il latino *dubius*, nel tipo *dubius fati*, come ad esempio in Lucano, *Phars*. VII 611. Sarà utile richiamare l'etimologia di Isidoro: «Dubius, incertus; *quasi duarum viarum*» (*Etym*. X 77), da mettere in relazione col bivio della vita, rappresentato figuralmente dalla 'lettera pitagorica' Y, del quale si parla nel terzo libro del *Secretum* (p. 150), che «ab adolescentia incipit» e che porta al bene o al male, secondo Isidoro, *Etym*. I III 7; cfr. Fenzi, nota 98 al *Secretum* III, pp. 369-70.

5. *sola pensando*: tratto tutto interiore all'Io petrarchesco, come nell'*incipit* «Solo et pensoso...» (XXXV), e similmente: «sola coi pensier' suoi inseme» (CLX 13). *pargoletta et sciolta*: innocente e libera, ignara e senza lacci, un po' come l'*agnello* di CCVII 43; cfr. nota al v. 34; *pargolette* sono anche le membra della «bella giovenetta» della canzone CXXVII 36. Forse un riflesso (condizionato) dell'«anima *semplicetta* che sa nulla» di *Purg*. XVI 88, incrociato con la voce ben dantesca di *pargoletta* (ballata *I' mi son pargoletta*; sonetto *Chi guarderà*, 2; canzone *Io son venuto*, 72; *Purg*. XXXI 59).

6. *intrò*: verbo (in forma etimologica) indubbiamente implicato con «nel laberinto intrai» di CCXI 14. *di primavera*: stagione che metaforizza l'età, come nella situazione similare della canzone CCCXXV 12-14: «onde súbito *corsi*, | ch'era de l'anno et di mi' etate aprile, | a coglier *fiori* in quei prati d'intorno»; cosí anche l'aura primaverile «che rinova il tempo» nella celebrazione della sestina CXLII 5. *bosco*: figura in natura dello stato amoroso, con le sue attrattive (*bel*), che si ripete nella sestina CCXXXVII 15, con la stessa parola-rima: «poi ch'Amor femmi un cittadin de' boschi». Immagine che si sovrappone alla *silva* degli amanti di Virgilio, *Aen.* VI 442-44, da cui l'«amorosa selva» della sestina XXII 26; ma in *Tr. Cup.* I 149-50 Petrarca scinde con un'endiadi la sua propria invenzione (*bosco*) da quella di Virgilio (*myrtea* ... | *silva*): «non uomini pur, ma dèi gran parte | empion del bosco e degli ombrosi mirti», solidale col metaforico *bosc* di Marcabru, *A la fontana del vergier*, 34; cfr. nota a CV 43.

[II]. 7. *Era*...: imperfetto della memoria, sospeso nel verso, che fa riscontro a *era* iniziale, cosí come *nato* fa eco, nel suono e nel sèma, a *creata*, v. 1: due anime anche formalmente parallele, elettive, predestinate. L'ordine è: un tenero fior era nato il giorno avanti in quel bosco.

8. *il giorno avanti*: cioè da due giorni-età (quindi è nella *pueritia*, cfr. nota al v. 1), contro l'indicazione temporale *Anzi tre dí* del poeta. *et la radice in parte*: è assente per zeugma il verbo *Era*, dovendosi forse intendere che quel fiore-anima metteva radici, traendo il suo vigore, in un terreno al quale nessuno si sarebbe potuto avvicinare senza rimanere prigioniero; cfr. CCXXVIII 9-11: «Fama, Honor et Vertute et Leggiadria, | casta bellezza in habito celeste | son le radici de la nobil pianta». Non è escluso che *parte* metaforizzi il corpo della donna, dove ogni bellezza è un lacciuolo che lega l'amante; si veda nel *planctus* CCLXX 56-61: «i tuoi lacci [di Amore] nascondi | fra i capei crespi et biondi, | ché 'l mio volere altrove non s'invesca | ... | Dal laccio d'òr non sia mai chi me scioglia...» Comunque la bellezza di quel tenero e nobile *fior* acquista vitalità nell'essere radicata in parte opportuna, come lo spirito confidente del profeta Geremia, «quasi lignum quod transplantatur super aquas, quod ad humorem mittit radices suas, et non timebit cum venerit aestus: et erit folium eius viride» (*Ier* XVII 8).

9. *ch'appressar* ... *sciolta*: che un'anima non lo poteva avvicinare rimanendo libera. Alla *brevitas* sintattica s'aggiunge l'ambiguità del pronome neutro contenuto in *nol*, riferito a quell'unico insieme che è il fiore con la sua radice. Lo stesso verbo con simile immagine in natura nella sestina CXLII 33: «per poter appressar gli amati rami».

10. *lacciuo(i)*: forma ridotta di *lacciuoli* (come *qua'* da *quai*, *quali*, come in XXIV 6, ecc.). Lemma caratteristico della ricorrente immagine scritturale del *laqueus venantium* (*Ps* XC 3, CXXIII 7), che cattura l'uomo come gli uccelli (*Eccle* IX 12, VII 27); la stessa soluzione ipocoristica nella medesima situazione in LXIX 3 («tanti lacciuol', tante impromesse false»), CCLXXI 5-6 («Amor ... | ebbe un altro lacciuol fra l'erba teso»), CCCLX 51 («mille lacciuoli in ogni parte tesi»), cfr. note a LIX 4, CVI 5-6, CC 5; *Tr. Cup.* I 159, *Tr. Pud.* 10. *forme sí nove*: cosí inusitate e attraenti, con richiamo interno a «quelle vaghe nove forme» di CC 6; altrove similmente «lacci in sí diverse tempre» (LV 15).

11. *precipitava al corso*: faceva correre a precipizio laddove «v'eran di lacciuo' forme sí nove», verso quella rete di prigionia cosparsa di *piacer*. Forse un rintocco del *Canticum Canticorum* I 3: «Trahe me, post te *curremus* in odorem unguentorum tuorum».

12. *perder libertate*: è il tema della cattura e della prigionia annunciato dal v. 9; libertà negativa, come è sempre quella del regno di Amore, particolarmente

toccante nelle rime 'in morte'; cfr. CCLXX 95, 108. *ivi*: a ripresa dell'avverbio di luogo *v(i)* del v. 10.

[III]. 13. *Caro, dolce* ... *faticoso*: somma aggettivale quadrimembre, come nella prima stesura del sonetto *O bella man*: «Biancho, soave, caro et dolce guanto» (cfr. nota a CXCIX 9). *alto e faticoso*: coppia di aggettivi negativi opposti ai primi due positivi a denotare l'ambiguità di quel *pregio*; la stessa sulle soglie del *Canzoniere*, II 12: «poggio faticoso et alto» (con una parola-rima virtuale interna, *poggio*, che consuona con questa vera, *pregio*, in rapporto rovesciato). *pregio*: «del perder la propria libertà» (Leopardi), un pregio-prezzo ossimorico com'è la libertà stessa nella logica sentimentale del Libro, «libertate, amara et dolce» (CCCLXIII 11).

14. *ratto mi volgesti*: a ripresa del *precipitare* del v. 11, con *ratto* neutro avverbiale. *verde*: perché la stagione-età è «di primavera» (v. 6) e il bosco pieno di «verdi frondi», come nella situazione della sestina CXLII 8, cfr. CXCVI 1; *verdi boschi* dello stato amoroso quelli vagheggiati nella sestina CCXXXVII 32; CCCIII 9. Anche il *verde* è una virtuale parola-rima dantesca, interna nelle sestine XXII 34, XXX 1, LXVI 33.

15. *usato di* ... *corso*: il quale bosco suole sviarci a metà della corsa (latino CURSUS), nel quale solitamente si esce di strada mentre uno corre la sua corsa (amorosa). Questo sembra il messaggio del verso ambiguo (per il significato etimologico di *svïare* o *desvïare* cfr. nota a CCVI 21), dominato dal sentimento non individuale di essere portato fuori strada, perché l'oggetto del desiderio è di per sé irraggiungibile. Tutti i commentatori intendono *a mezzo 'l corso* come indicazione temporale, «a metà del corso della vita» o dantescamente «Nel mezzo del cammin di nostra vita»; tuttavia l'età-stagione del 'bivio' è già stata indicata nella prima stanza, il bosco è già un «iter devius» di perdizione (*Prov* XII 28), mentre qui sembra ripreso il tema del correre della seconda stanza (v. 11), esplicito nella quarta, dove l'*auctor* registra la modalità traumatica dell'uscita, «che zoppo n'esco, e 'ntra'vi a sí gran corso» (v. 24). Appare pertanto sottile il Castelvetro a ricordare la corsa (sempre amorosa) di Atalanta, che per raccogliere i tre pomi d'oro venerei d'Ippomene smette di correre: «declinat cursus aurumque volubile tollit» (*Met.* X 667). La situazione richiama in parte quella del madrigale *Perch'al viso*, dove i tanti passi perduti «su per l'erbe verdi» del bosco amoroso si rivolgono poi indietro (momento positivo qui sorpassato dall'inutile ricerca di beni vitali sostitutivi, vv. 16-18; cfr. CCVII 27-31) «quasi a mezzo 'l giorno» (cfr. introduzione a LIV), con la differenza che nel testo l'età della vita è mandata avanti in apertura (prima stanza).

16. *cerco*: percorso, visitato, frugato (participio forte ancora vivo in Toscana). Lo stesso verbo con lo stesso tema nella canzone CCVII 27-29: «Ch'i' ò cercate già vie piú di mille | per provar senza lor se mortal cosa | mi potesse tener in vita un giorno...»; cfr. CCX 2. *a parte a parte*: similmente nella canzone alla Vergine, «cercando or questa et or quel'altra parte» (CCCLXVI 83); cfr. CLI 13 e XVIII 4, con la rima equivoca di *parte*.

17. *se*: per sperimentare, per vedere se, cfr. CCVII 28. *versi*: formule (ritmiche) degli incantesimi, i *carmina* di Virgilio, che possono trasformare gli uomini e trarre la luna dal cielo (*Ecl.* VIII 68-71), con l'ambiguità che traspare nella sestina CCXXXIX 28-30, dove *versi* è *mot-refrain*. *petre*: della virtú magica delle pietre parlano tutti i lapidari medievali; si veda la novella del Presto Giovanni, con le sue tre pietre «nobilissime» fatate, nel *Novellino* (I), nonché la sestina di Dante *Al poco giorno*, 19: «La sua bellezza ha piú vertú che petra», da dove la parola-rima interna, secondo il sistema petrarchesco; cfr. introduzione

alla sestina XXII, ecc. *suco d'erbe*: lo stesso «suco d'erba» medicinale o filtro raccomandato ad Agapito Colonna, su ricetta ovidiana, nel sonetto dei doni, per cui cfr. note a LVIII 9, LXXV 3 e CCCLX 64: «per herbe o per incanti». *nove*: miracolose.

18. *sciolta*: da quei *lacciuoli* (v. 10), *laquei*, reti e *vincula*, che imprigionano.

[IV]. 19-20. *Ma, lasso*: formula che bipartisce la sestina, esattamente come in LXVI 19: «Ma, lasso, a me non val fiorir de valli...». *la carne*: stanca e *infirma* come in CCVIII 14. *sciolta | fia*...: sarà sciolta da *quel nodo* che lega insieme il corpo mortale con l'anima immortale; e cioè: il mio corpo sarà dissolto prima che qualsiasi medicamento possa guarire le mie ferite (vv. 21-22). Il petrarchesco *nodo*, altro *mot-refrain* virtuale, appartiene allo stesso campo semantico di *laccio* o *lacciuoli*: dal laccio d'amore al *laqueus mortis*, come nella Seconda Parte dei *Fragmenta*, cfr. introduzione a CCLXX e CCLXXI; CCLVI 9-10, CCLXVIII 65, CCLXXXIII 4, CCCV 1, CCCLXI 12. *ond'è* ... *pregio*: dalla quale giunzione (o *nexus* o *nodo*) con l'anima, il corpo trae la sua nobiltà, il suo maggior valore (*pregio*).

21. *medicine*: *medicamina*, balsami, unguenti. *nove*: moderne. In *antiche et nove* forse il ricordo dei binomi scritturali *nova et vetera* (*2 Cor* V 17, *Ct* VII 13, *Mt* XIII 5), *novissima et antiqua* (*Ps* CXXXVIII 5); cfr. CCCL 9.

22. *saldin(o)*: richiudano, guariscano; cosí nell'*incipit* del sonetto «I begli occhi ond'i' fui percosso in guisa | ch'e' medesmi porian saldar la piaga», per cui cfr. nota a LXXV 2. *le piaghe ch'i' presi*: richiamo interno ritmico-lessicale-sintattico ai «*segni ch'i' ò presi* a l'amoroso intoppo» del sonetto *Poi che mia speme*, dove come qui il poeta fugge «debile et zoppo», cfr. nota a LXXXVIII 8.

23. *spine*: che feriscono e impediscono il cammino (cosí il profeta Osea, II 6: «ego sepiam viam tuam spinis»), opposte ai fiori e alle rose del *bel bosco* iniziale (stanze I e II); cfr. CCXX 2-3, CCXLVI 5. *ond'i' ò* ... *parte*: dalle quali spine ricevo [*ò ben*, con *ben* rafforzativo del verbo] tale quantità di trafitture, dalle quali sono cosí trafitto che... L'interpretazione di *parte* come «ventura» (Scherillo, Chiòrboli), nel contesto generale «onde io sono venuto o ridotto a tale termine o stato» (Carducci su Leopardi), annulla la metafora del bosco pieno di spine laceranti, ripresa nella quinta stanza mediante i sinonimici *stecchi* (v. 25), a ricordo del binomio veterotestamentario *spinas et tribulos*, seminati da Dio sulla strada di Adamo (*Gn* III 18).

24. *zoppo*: con quell'immagine di lentezza enunciata dal «bue zoppo e 'nfermo et lento» del sonetto *Beato in sogno* (nota a CCXII 8) e dal fuggire «cosí debile et zoppo» del sonetto *Poi che mia speme* (nota a LXXXVIII 5). L'essere zoppo, come stato di fragilità e di umiliazione, è per altro un mezzo per mettersi sulla via retta, secondo *Mt* XVIII 8: «bonum tibi est ad vitam ingredi *debilem vel claudum*, quam duas manus vel duos pedes habentem mitti in ignem aeternum». *(i)ntra'vi*: vi entrai, con ripresa dell'avverbio dei vv. 10 e 12. *a sí gran corso*: di gran carriera, a corsa, con *variatio* interna rispetto al messaggio del v. 11.

[V]. 25. *lacci*: altri pericolosi lacciuoli, disseminati su altro terreno; cfr. nota al v. 10. *stecchi*: spine, triboli. Parola rilevata, ricorrente in due sonetti di tonalità 'aspra': *L'oro et le perle*, «velenosi stecchi» (cfr. nota a XLVI 3) e *Fiamma del ciel* contro la Curia avignonese, «scalza tra gli stecchi» (nota a CXXXVI 13, CLXVI 8); *Inf.* XIII 6. *duro corso*: il difficile percorso, l'aspro cammino che porta a salvazione, non diverso dall'«arcta via ... quae ducit ad vitam» di *Mt* VII 14.

26. *aggio a fornire*: ho da compiere, devo portare a termine (futuro perifrastico con valore iussivo dell'antico italiano, ancora vivo in Toscana nel tipo «ho

da fare» ecc.; cfr. XXXVII 18). Forse un ricordo di san Paolo: «certavi, cursum consummavi» (*2 Tim* IV 7; *Act* XX 24). *leggera et sciolta*: veloce e agile, senza lacci. La stessa dittologia in uno dei sonetti proemiali, a denotare la donna del *Canzoniere*, «costei che 'n fuga è volta, | et de' lacci d'Amor *leggiera et sciolta* | vola dinanzi al lento correr mio», dove il binomio si oppone all'aggettivo *lento*, come qui a *zoppo* del v. 24; cfr. note a VI 3 e XCVI 12 («libera et sciolta»), anche CCCXIX 1, CCCXXV 57. L'*enjambement* tra la coppia di aggettivi e il sostantivo, *sciolta* | *pianta* rimarca la difficoltà e l'intreccio del *duro* corso.

27. *pianta*: *planta pedis*. Piedi veloci, come quelli dei cervi («pedes meos tamquam cervorum», *Ps* XVII 34, cfr. CCCXIX 1), e perfettamente sani sarebbero necessari (*avrebbe uopo*) per sfuggire ai *lacci* del cammino. La metafora dei piedi rimanda a molti luoghi della Scrittura, e in particolare ai Salmi: «Oculi mei semper ad Dominum, quoniam ipse evellet de laqueo pedes meos» (*Ps* XXIV 15, cfr. *Ps* IX 16 e LVI 7). *sana*: cioè non 'zoppa', senza difetto. *d'ogni parte*: in ogni sua parte o membratura.

28. *ài di pietate il pregio*: hai la lode di essere misericordioso.

29. *porgimi la man dextra*: per soccorrere; cfr. nota a CCXI 4, CCCLIV 1 e CCXXVIII 1.

30. *sol(e)*: luce. Ma intanto il *Tuo sol* richiama contrastando il *mio sol*, il sole-donna del Libro, quel *dulce lumen* (sapienziale) che rischiara la *caligo* dell'essere, cfr. nota a CXCIV 8. *mie tenebre*: a ricordo di *2 Reg* XXII 29: «Quia tu lucerna mea ... et tu, Domine, illuminabis tenebras meas»; cosí *Is* LVIII 10: «orietur in tenebris lux tua» (Pozzi, *Bibbia*, p. 168). *nove*: di ora. L'attualità di queste tenebre è enunciata nella *tornada*, «Or ecco...», v. 37.

[VI]. 31. *Guarda*: regge sia il complemento diretto (*stato*, condizione) sia quello indiretto (*a le vaghezze*), con asimmetria che rispecchia la disparità degli oggetti, in rapporto di causa-effetto, *vaghezze* - *mio stato*. Il verbo, riscritto in parte su rasura nella vulgata, traduce il *Respice* scritturale, costruito con l'accusativo («respice populum tuum», *Ex* XXXIII 13) e con *ad* o *in* e l'accusativo («respice ad nostram humilitatem», *Idt* VI 15, ecc.). I vecchi editori e tutti i commentatori non tengono conto della pausa posta da Petrarca alla fine del primo emistichio quinario mediante punto (probabilmente metrico) piú lettera maiuscola: *Guardal mio stato. Ale vagheççe*, e interpretano *a le vaghezze* come una specie di complemento di modo («per le bellezze, al mirar le bellezze stupende di questa donna», Leopardi presso Carducci; «in relazione alle meravigliose bellezze», Santagata). *vaghezze nove*: straordinarie attrattive.

32. *(i)nterrompendo*: con la forza delle passioni, o *piacer* (v. 11) o *voluptas*. *di mia vita il corso*: corrisponde verbalmente al «brevissime vite cursus» del *Secretum* I (p. 60), ma con allusione all'interrotto cammino della ragione entrando nel «bel bosco» (prima stanza), alla strada perduta della ragione «svïata dietro ai sensi» (CCLXIV 103).

33. *habitador d'ombroso bosco*: lo stesso motivo nella sestina CCXXXVII 15, «Amor femmi un cittadin de' boschi», nonché nella prima sestina del *Canzoniere*, XXII 17-18: «'l sole | che mi fa in vista un huom nudrito in selva». L'aggettivo *ombroso* ha la tonalità positiva-affettiva del Libro (valchiusana), come nelle *ombrose selve* di *Lieti fiori* (cfr. nota a CLXII 7) e nell'*ombroso bosco* primaverile del sonetto *L'aura gentil* (nota a CXCIV 2): quindi riprende con nostalgia il *bel* iniziale (v. 6).

34. *libera et sciolta*: perché l'anima («l'errante mia consorte», v. 35) è ora serva del peccato e legata dai *lacci*. La stessa dittologia in rima, sempre detto dell'anima, in XCVI 12: «allor corse al suo mal libera et sciolta»; cosí in *Secr.* III

(p. 130), in *Fam.* XIII 8, 11, con il poeta «solutus ac liber» dall'agostiniana *voluptas* o *concupiscentia oculorum* (*Conf.* X xxxiv 51-52); cfr. *Fam.* III 4, 15: «soluta et libera», detto di un'orazione. L'*enjambement* sottolinea la dissociazione dell'anima.

35. *errante*: vagante, smarrita, non ancora indirizzata sulla retta via; «erravimus a via veritatis» dice il *Liber Sapientiae* (V 6), cfr. XCVI 9, CCIV 10. *consorte*: l'anima, che partecipa della sorte dell'Io nel *nodo* o *nexus* psicofisico. *fia*: sarà. *pregio*: la gloria; si veda nella canzone alla Vergine: «ch'a te honore, - et a me fia salute» (CCCLXVI 104).

36. *anchor*: dopo tanto errare nell'errore. *Teco*: con te, con Dio che l'ha *creata* (v. 1). *in miglior parte*: in una parte migliore che non è questo bosco. Tutti intendono «in paradiso»; ma opportunamente Gesualdo: «nella considerazione delle cose celesti, perché allora ne giungiamo con Dio, quando intentamente ne siam dati a contemplare, sí come allo 'ncontro da lui n'allontaniamo quando il nostro pensiero si rivolge altrove».

[Congedo]. 37. *Or*: fa eco ad *anchor* del v. 36, opponendo il presente al futuro. *in parte*: partitamente, ad una ad una; oppure, forse meglio, soltanto in parte (in relazione alla struttura del testo), potendosi porre altre domande. *question(i)*: domande (per latinismo o francesismo semantico dell'antico italiano), rivolte a Dio e a se stesso, simili agli infiniti interrogativi di Agostino nelle *Confessioni*. *nove*: nuove, attuali, non mai poste prima, rispetto all'incertezza iniziale, v. 4.

38. *pregio*: valore. *'n tutto è corso*: è completamente scorso via, interamente dileguato; cosí in CLII 8: «mia vita è corsa»; implicazione con il contiguo sonetto CCXVI 10-11: «ò già 'l piú corso | di questa morte, che si chiama vita»; cfr. Monte Andrea, canzone *Aimè lasso, perché*, 173, a Monaldo da Sofena: «o se per certo nel tuto so' corso» (Zingarelli).

39. *o l'alma ... al bosco*: oppure se la mia anima è libera (per misericordia di Dio, vv. 34-36) o è trattenuta dai lacciuoli e dalle reti nascoste nel bosco della vita, prigioniera.

CCXV

In nobil sangue vita humile et queta
et in alto intellecto un puro core,
frutto senile in sul giovenil fiore
e 'n aspetto pensoso anima lieta

raccolto à 'n questa donna il suo pianeta,
anzi 'l re de le stelle; e 'l vero honore,
le degne lode, e 'l gran pregio, e 'l valore,
ch'è da stanchar ogni divin poeta.

Amor s'è in lei con Honestate aggiunto,
con beltà naturale habito adorno,
et un atto che parla con silentio,

et non so che nelli occhi, che 'n un punto
pò far chiara la notte, oscuro il giorno,
e 'l mèl amaro, et adolcir l'assentio.

Situazione e motivi affini a quelli del sonetto *Gratie ch'a pochi* (CCXIII), dove la straordinaria *vertú* di madonna, proprio perché *rara* e sommata a bellezza specularmente *singulare et pellegrina* (CCXIII 2 e 5), fornisce gli elementi per un 'ritratto' dai toni contrastanti. Cosí questo testo, che con l'*alto intellecto* iniziale s'aggancia strettamente agli *intellecti* ... *alti* finali di CCXIII in un discorso continuo, solo spazialmente interrotto dalla labirintica sestina (CCXIV), enuncia scontri di sostanze inconciliabili, che miracolosamente, magia dei *magi* di CCXIII 14 e di questo *non so che* (v. 12), convivono «in lei»: nobiltà di sangue (indizio anch'esso pressoché unico nel *Canzoniere*) con l'umiltà del vivere (virtú cristiana e stilnovistica), saggezza senile col fiore dell'età (altra variazione del *topos* del *puer senex*, comune, nella stessa posizione del terzo verso, con CCXIII), letizia insieme a dolore, potenza amorosa (*Amor*, v. 9) con Onestà, nel gusto del *conflictus* metaforico del sonetto di Dante *Due donne*, naturalità e elegante convenzione, in una rete di ossimori binari che fanno perdere la distinzione tra il giorno e la notte, tra il miele e l'assenzio (vv. 13-14). Al centro del testo il tema della stanchezza, sia pure argutamente deferito ad altro calamo affaticato («ch'è da stanchar ogni divin poeta», v. 8), caratteristico dello stile della lode come nel congedo-guida della terza *cantilena oculorum* (LXXIII), con voce tematica di tutta la sequenza che fa capo al sonetto del Rodano (CCVIII 14, CCIX 14, CCXI 4, CCXII 9).

Sonetto su cinque rime, ABBA ABBA, CDE CDE, come CCXVI e CCXVII. Consonanza imperfetta nelle terzine, *-unto*, *-orno*, *-entio*.

1. *nobil sangue*: della nobiltà di sangue della donna celebrata in rima anche nella lettera poetica a Giacomo Colonna: «Est michi post animi mulier clarissima tergum | et virtute suis et sanguine nota vetusto» (*Epyst.* I 6, 37-38); CCLXIII 9-10: «Gentileza di sangue, et l'altre care | cose...»; *Tr. Pud.* 183; tratto comune alle Sante, come Chiara secondo Tommaso da Celano, *Vita prima sancti Francisci*, I VIII 18: «Nobilis parentela sed nobilius gratia», cfr. nota a CCXIII 3. *humile et queta*: modesta e tranquilla, dove *humile* si oppone a *nobil* come nel vicino sonetto di lode *Gratie ch'a pochi*: «'n humil donna alta beltà divina», per cui cfr. nota a CCXIII 4. In trasparenza le preghiere dell'apostolo Paolo per i re e per quelli che «in sublimitate sunt» affinché «*quietam* et tranquillam *vitam* agamus in omni pietate» (*1 Tim* II 2); cfr. CXXXV 32, nota a CLXXXI 7-8 («soavi et quete»), CCCXXXI 61.

2. *in alto ... core*: un cuore semplice e puro («Beati mundo corde», *Mt* V 8) insieme a una mente raffinata; simile opposizione nella canzone XXXVII 102-103: «'l bel giovenil petto, | torre d'alto intellecto»; l'antitesi di questo verso poggia piú sui sostantivi *intellecto ... core* che su gli aggettivi *alto ... puro*, con asimmetria rispetto ai versi circostanti; ma anche al v. 3 *frutto* si oppone a *fiore*, raddoppiando il sistema.

3. *frutto ... fiore*: frutto maturo su un albero ancora in fiore. Si parla metaforicamente della saggezza, naturale appannaggio senile; in parallelo l'antitesi dell'omogeneo sonetto *Gratie ch'a pochi*: «sotto biondi capei canuta mente», per cui nota a CCXIII 3.

4. *aspetto pensoso*: tratto che caratterizza anche l'amante (cfr. nota a CCXIV 5), come in LI 8: «pensoso ne la vista». L'antitesi *pensoso ... lieta* è intensamente petrarchesca: «Liete et pensose, accompagnate et sole...» (CCXXII 1), «gentil cor ... pensoso et lieto» (sestina geminata CCCXXXII 16).

5. *raccolto à*: soggetto il *pianeta* o *re de le stelle*, oggetti prolettici *vita humile, puro core, frutto senile, anima lieta* (pertanto *raccolto* è neutro, come ancora il participio passato può non essere accordato con piú oggetti, specie se seguono). *'n questa donna*: elemento che concentra la somma di *In nobil sangue, in alto intellecto, in sul giovenil fiore, 'n aspetto pensoso*; dunque una donna già tratteggiata nella prima quartina e ora portata in primo piano con lo stesso complemento e ripresa pronominale (*'n questa*). *il suo pianeta*: la benigna stella sotto la quale è nata madonna, cfr. XXIX 43-45, CLIV 1-4. Tema platonico discusso da Dante nel *Convivio*: «Plato e altri volsero che esse [anime] procedessero da le stelle, e fossero nobili e piú e meno secondo la nobilitade de la stella» (IV XXI 2, e II XIII 5).

6. *anzi 'l re de le stelle*: anzi Dio stesso, Creatore delle stelle (*Gn* I 16, *Ps* CXXXV 7-9, ecc.); cfr. *Inf.* XXVI 23-24: «se stella bona o miglior cosa [Dio] | m'ha dato 'l ben...» (Scherillo). *vero honore*: una delle perfezioni fondanti della donna del *Canzoniere*, nella somma di altre doti: «Vertute, Honor, Bellezza, atto gentile...» (CCXI 9), «Fama, Honor et Vertute et Leggiadria | ... | son le radici de la nobil pianta» (CCXXVIII 9-11); lo stesso sintagma in LXXIII 32. Il verbo reggente è ancora *raccolto à*, che sostiene tutta la nuova somma quadrimembre di attributi: *honore, lode, pregio, valore*.

7. *degne lode*: virtú degne di lodi; cfr. CLXXXVII 14, CCCVIII 9; *Purg.* XX 36. *pregio*: lemma implicato con la parola-rima della sestina che precede, CCXIV 38. *valore*: il merito di tanta donna; cfr. nota a CXLVI 4.

8. *è*: verbo singolare con piú soggetti, sentiti analiticamente ciascuno per sé; cfr. nota a LVII 7. *da stanchar ... poeta*: meriti tali che stancherebbero, nello stile della lode, poeti divini (e quindi degni di lei) come Omero, Virgilio, Orfeo,

chiamati in causa nei sonetti CLXXXVI e CLXXXVII; si veda piú strettamente CCXLVII 9-11: «Quello ove questi aspira | è cosa *da stancare* Athene, Arpino, | Mantova et Smirna, et l'una et l'altra lira»; ancora in parallelo: «So io ben ch'a voler chiuder in versi | suo laudi, fôra stancho | chi piú degna la mano a scriver porse» (XXIX 50-52).

9. *Amor ... con Honestate*: pulsioni contrastanti congiunte (*aggiunto*) in una sola persona, come nell'*incipit* del sonetto «Due gran nemiche inseme erano agiunte, | Bellezza et Honestà, con pace tanta...» (CCXCVII); cfr. nota a CCXI 9; *Tr. Pud.* 90. *in lei*: a ripresa di *'n questa donna*, v. 5.

10. *habito adorno*: l'*habitus* fisico fatto di bellezza naturale e di eleganza acquisita, che si somma alle virtú morali della *descriptio intrinseca*; cfr. CXCII 5-6, CCCXLVI 5-8: «Che luce è questa, et qual nova beltate? | ... perch'abito sí adorno | dal mondo errante a quest'alto soggiorno | non salí mai...».

11. *atto*: lo stesso «atto gentile» di CCXI 9. *parla con silentio*: secondo la seducente immagine della canzone-frottola CV 61, «In silentio parole - accorte et sagge»; cfr. Ovidio, *Ars am.* I 574: «saepe tacens vocem verbaque vultus habet» (Daniello). Questo *atto* che parla tacendo si congiunge (*è ... aggiunto*, v. 9) con la *beltà naturale*, come l'*habito adorno* e quel tanto di misterioso che è negli occhi della donna (v. 12).

12. *non so che*: un non so che. Tema dell'ineffabile che prelude ai due incantesimi finali. *occhi*: richiamo interno alla lode dei *belli occhi* potenti del vicino sonetto *Gratie ch'a pochi*, CCXIII 9-11; cfr. CCXVII 8. *'n un punto*: in un solo momento, nello stesso istante (*punctum temporis*), cfr. XXX 14, CV 90, CLII 11, CCI 6, CCXIX 13, ecc.

13. *pò far chiara ... giorno*: quel «non so che» capace di rischiarare le tenebre, d'illuminare la notte, e insieme di fare velo alla troppa luce del giorno («pò far ... oscuro il giorno»); potente verso bimembre, che associa il motivo salmistico «nox sicut dies illuminabitur» (*Ps* CXXXVIII 11-12), con il grande tema del *Liber Sapientiae*, dove Sapienza svolge la doppia funzione d'illuminare e di proteggere da soverchiante fulgore: «et fuit illis in velamento diei, et in luce stallarum per noctem» (*Sap* X 17), il primo diffuso in ambito lirico provenzale e italiano sulla tastiera della lode di *midons* (cfr. Guinizzelli, *Tegno de folle 'mpres', a lo ver dire*, 31-40, ecc.), il secondo mirabilmente innovativo in sapienziale fusione. Richiamo interno in somma variazione alla lode del sonetto *Gratie ch'a pochi*, «que' belli occhi ... | possenti a rischiarar abisso et notti», per cui nota a CCXIII 10.

14. *e 'l mèl*: sottinteso *pò far*, mentre *adolcir* asimmetricamente è retto, sempre in assenza, dal solo *pò* (zeugma complicato sintatticamente). L'estremità di miele e assenzio è sintomatica dello stato amoroso, luogo di tutti i contrari; cosí nella lista conclusiva del consaputo *oxymoron Amoris* di *Tr. Cup.* III 184-87: «In somma so ... | che poco dolce molto amaro appaga, | di che s'ha il mèl temprato con l'assenzio», forse a ricordo del motivo di Salomone: «anima esuriens etiam amarum pro dulci sumet» (*Prov* XXVII 7). *assentio*: amaro per antonomasia (*Prov* V 4; *Lam* III 15), ma già in combinazione ossimorica nel «dolce assenzo d'i martíri» di Forese (*Purg.* XXIII 86). Il trovatore citato in questo luogo da Scherillo non è Bernart de Ventadorn ma Bertran de Born, canzone *S'abrils e fuolhas*, 91-92: «que·l fels mesclatz ab aissens | m'es endevengutz pimens» (Stimming², p. 128; Gouiran 1987, p. 94), dove il concetto, di 'miele' è contenuto nella parola *pimens* (nettare). Il riscontro può valere per il *cocktail* citato di *Tr. Cup.* III 187 («il mèl *temprato* con l'assenzio») e soprattutto per il «molto aloè con fele» della canzone CCCLX 24.

CCXVI

Tutto 'l dí piango; et poi la notte, quando
prendon riposo i miseri mortali,
trovomi in pianto, et raddopiarsi i mali:
cosí spendo 'l mio tempo lagrimando.

In tristo humor vo li occhi consumando,
e 'l cor in doglia; et son fra li animali
l'ultimo, sí che li amorosi strali
mi tengon ad ognor di pace in bando.

Lasso, che pur da l'un a l'altro sole,
et da l'una ombra a l'altra, ò già 'l piú corso
di questa morte, che si chiama vita.

Piú l'altrui fallo che 'l mi' mal mi dole:
ché Pietà viva, e 'l mio fido soccorso,
védem' arder nel foco, et non m'aita.

Il gioco dei contrari che segna tutta la serie che precede (cfr. introduzione a CCIX) è estremizzato in questo sonetto nella tensione tra morte e vita, ma in modo anche qui ribaltato e confuso («di questa morte, che si chiama vita», v. 11), cosí come è annullata la tensione tra dí e notte (v. 1), tra sole e ombra (vv. 9-10), in quell'unico giorno senza pace che è il tempo dello scrivente. Lo stesso caro tema virgiliano del riposo notturno di «qualunque animale alberga in terra» (sestina XXII) contrapposto all'inquietudine dell'Io, è ingresso al motivo della fuga del tempo («ò già 'l piú corso | di questa morte...»), come appare nello squarcio finale dell'*Africa* (morte di Magone, VI 898-900): «animalia cunta quiescunt; | irrequietus homo, perque omnes anxius annos | ad mortem festinat iter», e come risulta altresí nel sonetto extravagante *Nel tempo, lasso!, de la notte, quando*, che può ben essere una convincente prima stesura o il «primo getto» di questo testo notturno, secondo l'ipotesi attributiva di Angelo Solerti, da tutti condivisa; un pre-testo del pari intonato al sentimento ultimo di Magone: «E pur cosí, da l'uno a l'altro sole | credendomi fornir l'aspro vïaggio, | se 'n fugge il tempo, et io corro a la morte». Il sonetto che segue, in sapiente dittico, insinua che lacrime, pianto o *querela* siano la stessa voce delle «rime sparse» nella tonalità elegiaca di «fervide rime» (CCXVII 2).

Sonetto su cinque rime, ABBA ABBA, CDE CDE, come CCXV e CCXVII.

BIBLIOGRAFIA: Parodi, *Rime ignote o poco note*, pp. 453-61; Fubini, *Petrarca artefice*, pp. 1-12; Mengaldo, *Ancora sulla doppia redazione*, pp. 33-43.

1. *dí* ... *notte*: antitesi, annullata dal pianto che tutto pareggia, implicata con *notte* ... *giorno* in chiusura del sonetto che precede (CCXV 13), sempre in condizioni di ribaltamento. *piango; et poi la notte*: simili lacrime notturne nella sestina *Non à tanti animali*, «el *dí* pensoso, *poi* piango *la notte*» (CCXXXVII 20), e nella prima del Libro *A qualunque animale*: «*poi* quand'io veggio fiammeggiar le stelle | vo lagrimando», a raddoppio delle lacrime diurne (XXII 11-12); cfr. CLXIV 1-5: «Or che 'l ciel et la terra e 'l vento tace | et le fere e gli augelli il sonno affrena, | ... | vegghio, penso, ardo, piango...» Lacrime e notti insonni, sintomi estremi della 'peste' amorosa, *pestis illa*, sono descritti da Agostino, che ammonisce Francesco «totus in gemitum versus» nel *Secretum* III (p. 156).

2. *prendon riposo* ... *mortali*: tema virgiliano (Didone, i capi Troiani in *Aen*. IV e IX), ben presente alla memoria di Dante (attacco del secondo canto dell'*Inferno*) e di Petrarca (sestina XXII, canzone L). *miseri mortali*: come nell'*incipit* del citato sonetto rifiutato *Nel tempo, lasso* (Solerti, XCIV) e in CCCLV 2; *Aen*. XI 182. Creature di questa terra evocate sullo stesso tema in gran somma nella canzone L 46-52: «Ma io, perché s'attuffi in mezzo l'onde, | ... | et gli uomini et le donne | e 'l mondo et gli animali | aquetino i lor *mali*, | fine non pongo al mio obstinato affanno».

3. *trovomi in pianto*: trovo me stesso in mezzo alle lacrime, a raddoppio di *piango*, v. 1; cfr. nota a CCXXXVII 20; notabile l'*adnominatio* e assonanza del verbo con *pianto*, alla clausola dei due primi emistichi quinari. *et raddopiarsi i mali*: e *trovo*, sento gli affanni raddoppiarsi (zeugma sintattico con complicazione semantica). Cosí nel sonetto *Nel tempo, lasso* delle rime extravaganti, dove il verbo reggente è *sento*, sia pure in altro contesto: «Nel tempo, lasso!, de la notte, quando | piglian riposo i miseri mortali | de le fatiche loro [ricordo di *Inf*. II 1-3: «e l'aere bruno | toglieva li animai che sono in terra | *da le fatiche loro*; e io sol uno...»], e gli animali | similmente stan tutti riposando, | io misero *mi sento* lacrimando | con piú pensieri *raddoppiarsi i mali*, | e duolmi piú che sian meco immortali [lo stesso verso di LXXXVI 6-7: «cagion m'è, lasso, d'infiniti mali; | *et piú mi duol che fien meco immortali*», per cui cfr. in chiusura «Piú ... mi dole», v. 12], | sempre piú lieta vita piú sperando»; cfr. CCLV 3. L'attribuzione del Solerti (XCIV, p. 172; testo sul codice Parmense 1081 e sul Canoniciano 65 della Bodleiana di Oxford, Ox_1 della cosiddetta «tradizione veneta»), condivisa da Parodi (*Rime ignote o poco note*, pp. 458-59) e dalla Cavedon (*Intorno alle «Rime estravaganti»*, p. 93), non è messa in discussione dai piú recenti interpreti; cfr. Paolino, *Rime estravaganti*, pp. 733-35. Per l'utilizzazione, ammissibile e ammessa, di vecchi testi lasciati nel cassetto, cfr. l'introduzione al sonetto a Sennuccio CXLIII.

4. *spendo*: anticipa assonanzando la parola *tempo* in clausola al primo emistichio settenario; cfr. LXII 2, CXXVIII 107, CCCLXIV 9-10 e CCVI 11. *mio tempo*: il tempo della mia vita.

5. *humor*: lacrimale; *tristo humor* e lacrime amare, corrispondenti alle «lagrime triste» (XXIII 113, XLIX 9), e alle «triste onde | del pianto» (CCCLIX 14-15); intanto il lemma richiama il «poco humor» della goccia d'acqua che anticipa le lacrime del sonetto CCLXV 10; cfr. CCXXVIII 6. Similmente nel *Secretum*, sempre per voce di Agostino: «tum graves eternumque *madentes* oculi» (III, p. 156). *vo* ... *consumando*: consumo, con la solita perifrasi medio-affettiva dell'antico italiano; cosí nella sestina notturna CCXXXVII 19: «Consumando mi vo di piaggia in piaggia...»; nota a XXII 12, ecc. Rima ricca con *lagrimando*.

6-7. *e 'l cor in doglia*: e consumo il cuore in sospiri. *animali*: esseri viventi, bestie comprese, come in XXII 1 e 9, CCXXXVII 1; cfr. L 50-51, CLXIV 2.

L'*enjambement* con allitterazione, *fra li animali* | *l'ultimo*, rallenta il flusso di queste lacrime. *l'ultimo*: «cioè in ultima miseria posto, e il piú misero di quanti al mondo n'erano» (Daniello). *sí che*: a tal punto. *amorosi strali*: le frecce del dio d'Amore, come in CCXLI 4, e anche gli strali-occhi di *midons*.

8. *ad ognor*: in continuazione. In parallelo ancora la situazione di CCLXV 6-7: «quando è 'l dí chiaro, et quando è notte oscura, | piango ad ognor». *di pace in bando*: escluso dalla pace, in continua guerra. Richiamo interno a «Il sonno è 'n bando» di CCXXIII 9; cfr. nota LXXVI 4.

9-10. *Lasso*: oimè, con infelicità ritardata rispetto alla 'sinopia' del sonetto rifiutato *Nel tempo, lasso!, de la notte*... *che pur* ... *'l piú corso*: io che sempre (*pur*) tra le lacrime, di giorno in giorno (*sole*), e di notte in notte (*ombra*), ho già trascorso la maggior parte della mia vita. *Sole* e *ombra* metonimicamente riprendono il *dí* e la *notte* iniziali, già di per sé intrisi di pianto, qui evocato soltanto dal forte *pur*, internamente fatto risuonare da *piú* ... *Piú* dei vv. 10 e 12. Piú chiaro il messaggio nel cosiddetto «primo getto» del sonetto *Nel tempo, lasso*, dove manca tutto il raddoppio di giorno e notte, sole e ombra, e dove le terzine chiudono con il tema del piangere: «*E pur cosí*, da l'uno a l'altro sole | credendomi fornir l'aspro vïaggio, | se 'n fugge il tempo, et io corro a la morte [cfr. XXXVII 20, LXXIII 44]. | Quanti dolci anni, lasso, perdut'aggio! | Quanto desio [altro ricordo di *Inf.* V 112-13: «lasso, | quanti dolci pensier, quanto disio» (Parodi)] per infelice sorte! | E questo è 'l rimembrar che piú mi dole». *'l piú*: «la maggior parte» (Daniello), il maggior tratto. *corso*: percorso, con rinvio interno alla parola-rima della vicina sestina *Anzi tre dí*, per cui cfr. nota a CCXIV 38.

11. *di questa morte* ... *vita*: citazione delle parole di Scipione Africano secondo Cicerone nel *Somnium*, *Rep.* VI XIV 14: «vestra vero, quae dicitur vita, mors est» (Vellutello), riprese contestualmente nell'*Africa*, I 340: «Vestra autem mors est, quam vitam dicitis» e piú volte in prosa, *Fam.* V 18, 6 e X 5, 18; *Sen.* I 15, cfr. nota a CCLXXXVII 3. Per la clausola in fin di verso *che si chiama vita* cfr. in parallelo *Tr. Mor.* II 28-29: «di questa altra serena | c'ha nome vita»; *Tr. Et.* 47-48: «di questo alpestro e rapido torrente | c'ha nome vita».

12. *Piú* ... *mi dole*: *iunctura* che coincide con la clausola finale del sonetto rifiutato citato sopra. *l'altrui fallo*: la colpa della donna, il peccato del disamore; cosí nella canzone *Ben mi credea*: «La colpa è vostra, et mio 'l danno et la pena» (cfr. nota a CCVII 78), e in CCXXIV 14: «vostro, donna, 'l peccato, et mio fia 'l danno», cfr. CXLI 13. *mi' mal mi*...: è il ricorrente *mio male* del *Canzoniere* (LXXXIX 12, CXXI 2, CXXVII 5, CL 4, CCVII 98, CCXLII 8, CCLXVIII 14), qui immerso in un sistema allitterativo funzionale allo smarrimento.

13. *Pietà viva*: la donna stessa, che è pietà fatta persona (e quindi tanto piú spietata nella negligenza verso il poeta-amante, v. 14), come negli accenni di CCIII 8, CCVI 40, CCXXX 13 e come nel sonetto CCXVII 3; l'aggettivo attualizza ulteriormente la personificazione, come in *vivo sole* (XC 12, CXXXV 58, CCVIII 9), *vivo lauro* (XXX 27, CCCXVIII 9), *vivo lume* (CLIV 3), *amor vivo* (CLXXVI 4). *fido*: fidato. Similmente nell'*incipit* della canzone CCCLIX «Quando il soave *mio fido conforto* | per dar riposo a la mia vita stanca...» Altra rima ricca etimologica di *soccorso* con *corso*.

14. *védem(i)*: mi vede. *arder nel foco*: bruciare nella fiamma amorosa (cfr. CCVII 40), della quale le lacrime (quartine) sono perpetuo sintomo (cfr. il contatto «ardo, piango» di CLXIV 1-5). *non m'aita*: non m'aiuta, negando il *soccorso* e la *pietà*. Tema comune al *Secretum*, tra gli ammonimenti di Agostino: «Cogita ... quantum illa de statu tuo *semper negligens* fuerit» (III, p. 186). I verbi *védem(i)* e *aita* sono singolari con il doppio soggetto *Pietà* e *soccorso*.

CCXVII

Già desïai con sí giusta querela
e 'n sí fervide rime farmi udire,
ch'un foco di pietà fessi sentire
al duro cor ch'a mezza state gela;

et l'empia nube, che 'l rafredda et vela,
rompesse a l'aura del mi' ardente dire;
o fessi quell' altrui in odio venire,
che ' belli, onde mi strugge, occhi mi cela.

Or non odio per lei, per me pietate
cerco: ché quel non vo', questo non posso
(tal fu mia stella, et tal mia cruda sorte);

ma canto la divina sua beltate,
ché, quand'i' sia di questa carne scosso,
sappia 'l mondo che dolce è la mia morte.

Riflessione circa gli assunti della propria poesia, come Petrarca fa fuggevolmente a larghi intervalli dentro il recinto dei *Fragmenta* (LX, CLXVI, CCXCIII). Le *fervide rime* e l'*ardente dire* (vv. 2 e 6), che alludono al caldo (e giovanile) contenuto amoroso, non cambiano segno nel passaggio del tempo, da quel passato a questo presente evocati ad attacco della fronte e della sirma, *Già* ... *Or*; il tempo di allora e il tempo di ora proiettano soltanto l'oggetto freddo e irraggiungibile (il «duro cor ch'a mezza state gela», v. 4), contro il quale niente può il fervore e l'ardore della penna poetica, in una sfera ancora piú lontana («ma canto...», v. 12), dove la bellezza di questa terra è figura, stilnovisticamente e dantescamente, della bellezza delle cose non mortali e *vera Pulchritudo*, «la divina sua beltate». Pertanto il sonetto non prevede un'opposizione stilistica tra le rime *dolci* o *soavi* del «ragionar d'amore» e le rime *aspre* o *fosche* dell'eros negato, come, ancora su Dante (*Le dolci rime*, *Conv*. IV), nel sonetto *S'io avesse pensato* (CCXCIII), anche se lo stesso tessuto linguistico del testo mescola *in re ipsa* la relativa *asperitas* della fronte e del primo piede della sirma (la gelida *nube* da rime 'petrose' del v. 5; il marcato iperbato del v. 8; lo zeugma complicato sintatticamente dei vv. 9-10) con la *lenitas* o «liquidità ineffabile» (Contini) dell'ultima terzina, dove la tensione (*odio* ... *pietate*) si scioglie in soluzioni di non-violenza (Contini sottolinea l'evasione attuata dalla litote del penultimo verso, «di questa carne scosso»), e dove non a caso l'aggettivo *dolce* rimette in circuito il «dolce stile», sia pure nell'amaro contesto delle rime dolorose (*morte*).

Sonetto su cinque rime secondo lo schema ABBA ABBA, CDE CDE, come CCXV e CCXVI.

1. *Già*: un tempo, in opposizione a *Or* ad inizio delle terzine, v. 9. *querela*: lamento, pianto (dalla radice di QUERI), indubbiamente in rima, come confermano le *fervide rime* del parlar d'amore (v. 2) e l'*ardente dire* (v. 6), nonché il luogo parallelo di *Buc. carm.* X 88-91: «Altera sollicit *laqueos cantabat amoris* | docta puella [Saffo], ... | cynnameus roseo calamus cui semper ab ore | pendulus, et *dulces* mulcebant astra *querele*». Le stesse *sí giuste querele* di CCCLX 23.

2. *fervide*: accese d'amore, piene di fuoco, quelle che in linguaggio dantesco sarebbero «dolci rime» (della gioventú); infatti per Dante la *Vita Nuova* è «fervida e passionata», contro l'opera del *Convivio* «temperata e virile» (*Conv.* I 1 16). L'avverbio *fervidamente* designa tutto il genere della poesia amorosa elegiaca (*querela*) latina in *Tr. Cup.* IV 22-27: «l'uno era Ovidio, e l'altro era Catullo, | l'altro Properzio, che *d'amor cantaro* | *fervidamente*, e l'altro era Tibullo. | Una giovene greca a paro a paro | co i nobili poeti iva cantando, | et avea un suo *stil soave* e raro»; cfr. CCXCII 1 e nota CCCLX 113-14.

3. *ch(e)*: correlato a *sí* ... *sí*, vv. 1-2. *un foco*: come effetto di quelle *fervide* e infiammate rime. Implicazione col sonetto che precede sul tema della pietà, CCXVI 13. *fessi*: io facessi, come al v. 7 (a torto Ponchiroli e Ponte «si facesse»). È il tema del sonetto CLIII: «Ite, *caldi sospiri*, al freddo core, | rompete il ghiaccio che Pietà contende...».

4. *duro cor*: quel cuore crudele, di gusto danielino-dantesco-guittoniano, che appare nel sonetto *Aspro core*, dove nelle varianti l'aggettivo *duro* oscilla con *freddo*: «Non è sí duro cor che, lagrimando, | pregando, amando, talor non si smova, | né si freddo voler, che non si scalde», per cui cfr. note a CCLXV 12 e a CLXXI 10. *gela*: è gelato, nello stato del non-amante (si vedano i *pensier' gelati* XXIII 24 di lui e la *gelata mente* CXXXI 4 di lei); un cuore insensibile ai «caldi sospiri» (CLIII 1) e che non ha «parte del caldo» amoroso (cfr. nota a CXXV 5 e LXV 14). La formula *a mezza state* non indica il «maggior caldo dell'età» di madonna (Ferrari, Chiòrboli, e già Gesualdo), bensí il *calor* (ovidiano) dell'amante che non arriva a destinazione; similmente «e tremo a mezza state» nella conflittualità specifica della condizione amorosa (CXXXII 14).

5. *empia nube*...: resistente a pietà, impenetrabile, in gioco etimologico appunto con *pietà* e *pietate* (vv. 3 e 9), cfr. nota a CCX 12; CXVIII 7. La *nube* è altra manifestazione simbolica del cuor gelato, con la funzione di mantenerlo freddo e inaccessibile (*rafredda et vela*, v. 5). A cavallo delle quartine sembra ripetersi il rapporto interno-esterno metaforizzato nella sestina LXVI 22-23: «ch'allor fia un dí madonna senza 'l *ghiaccio* | dentro, et di for senza l'usata *nebbia*»; cfr. note a CLXXXIX 9 e CCIV 13. *rafredda et vela*: raffredda e copre d'ombra quel cuore. Il primo verbo con la consonante semplice, come di norma nei composti prefissali.

6. *rompesse*: si rompesse, si squarciasse. Lo stesso verbo (qui neutro per medio) nella stessa situazione nel sonetto dei «caldi sospiri»: «rompete il ghiaccio che Pietà contende» (CLIII 2, cfr. CL 13). *a l'aura* ... *dire*: al caldo soffio delle mie parole (in rima), «perché il proprio del vento è di spezzar la nube» (Daniello); l'*ardente dire* raddoppia il messaggio delle *fervide rime*, v. 2. L'ambiguo grafema *l'aura* contiene sia il *flatus* creativo del poeta sia il nome della donna, cosí come nelle terzine di CIX l'aura-fiato-spirito-respiro è mescolata a *dire* e a *parole*: «L'aura soave che dal chiaro viso | move col suon de le parole accorte | per far dolce sereno ovunque spira...»; cfr. nota a CXCVIII 1. *dire*: rima *en écho* con *udire*.

7. *o fessi*: o facessi (alternativa negativa a *fessi* del terzo verso). *quell(a)*: la donna che-non-si-nomina (ma dissolta nella cifra *l'aura*). Non insolita l'elisione di *-a* finale davanti a vocale uguale nell'unica parola fonosintattica *quellaltrui*, come «Quest'anchor» di CCXIV 4. *altrui*: ad altri; ma il pronome impersonale ha la sola funzione di allontanare da sé quell'*odio*, come chiarisce il v. 9: «Or non odio per lei ... | cerco». *in odio venire*: richiamo interno a «i' vegna in odio a quella» della canzone-*escondich* CCVI 1.

8. *belli* ... *occhi*: sintagma fisso del *Canzoniere*, qui infranto da un iperbato funzionale alla causa della pena amorosa (la bellezza; cfr. CCLXXII 14). *onde*: per i quali, a causa dei quali. *mi strugge*: mi distrugge a morte, con verbo di gusto stilnovistico-cavalcantiano, per cui cfr. nota a CXXV 1. *mi cela*: tema dello sguardo negato e dell'irrimediabile distanza, caratteristico, fin dalle soglie del Libro, della ballata XIV («ma puossi a voi celar la vostra luce»), e del sonetto XXXVIII a Orso dell'Anguillara fino CLXXXIX 12, CXCVI 5-6 e CCLVI 4: «mi distrugge, | ... | celando li occhi a me sí dolci et rei».

9. *Or*: ora che il *dire* del poeta si è lasciato dietro i 'contenuti' delle «rime nove» della gioventú (*Già*, v. 1). Le parole *odio* (simile infatti alla 'maledizione' del sonetto *L'arbor gentil*: «Né poeta ne colga mai, né Giove | la privilegi, et al Sol venga in ira...», cfr. introduzione a LX) e *pietate* bipartiscono (ma in uno zeugma sintattico che attenua la polarità e la tensione) in orizzontale la situazione delle quartine, «un foco di pietà fessi sentire | ... | o fessi quell'altrui in odio venire». *non odio* ... *pietate*: non cerco odio per lei, non cerco pietà per me (zeugma forte che prevede l'ambigua assenza della negazione, «per me pietate | cerco»).

10. *cerco*: altro verbo energico in posizione marcata all'inizio del verso, speculare a *cerco* in punta di verso nel sonetto CCXII 10. *quel* ... *questo*: l'*odio* ... la *pietate* (in soluzione neutra pronominale). *non posso*: cercare.

11. *mia stella*: la sinistra stella del poeta (CLIII 7, CLXXIV 1, CCIII 7), internamente contrapposta al benigno *pianeta* della donna, per cui nota a CCXV 5. *cruda*: crudele, come in CXXXV 28, nello stesso campo semantico di *duro* (*cor*) e di *empia* (*nube*). In parallelo il tema finale del sonetto CCCXI: «*Or* cognosco io che mia fera ventura | vuol che vivendo e lagrimando impari | come nulla qua giú diletta et dura».

12. *ma canto*: indubbia implicazione col sonetto che comincia «I' piansi, *or canto*...» (CCXXX). *divina* ... *beltate*: richiamo interno all'«alta beltà divina» di CCXIII 4, cfr. nota a LXXI 62-63, CCXX 7.

13. *ché*: cosí che. *scosso*: spogliato, nella gamma di sinonimi *sgombro*, *sciolto*, *scevro*; in parallelo «or ài spogliata nostra vita et scossa | d'ogni ornamento» (CCCXXVI 5-6); cfr. note a XXIII 138, CV 53-54, e a CLV 4.

14. *che dolce* ... *morte*: quanto dolce è la mia morte, con un «giudizio esistenziale-affettivo» introdotto dalla congiunzione *che* «mensurale, non dichiarativa» (Contini, *Varianti*, p. 183); cfr. CCVII 95-96, e i sonetti CCCLII 14, CCCLVIII 2.

CCXVIII

Tra quantunque leggiadre donne et belle
giunga costei ch'al mondo non à pare,
col suo bel viso suol dell'altre fare
quel che fa 'l dí de le minori stelle.

Amor par ch'a l'orecchie mi favelle,
dicendo: Quanto questa in terra appare,
fia 'l viver bello; et poi 'l vedrem turbare,
perir vertuti, e 'l mio regno con elle.

Come Natura al ciel la luna e 'l sole,
a l'aere i vènti, a la terra herbe et fronde,
a l'uomo et l'intellecto et le parole,

et al mar ritollesse i pesci et l'onde:
tanto et piú fien le cose oscure et sole,
se Morte li occhi suoi chiude et asconde.

L'idea di morte dei due sonetti precedenti (CCXVI 11, CCXVII 14) è contigua al pensiero che anche la donna del *Canzoniere*, con tutta la «divina sua beltate» eternizzata dalla poesia (CCXVII 12), è immersa nel tempo, come avverte súbito il contatto-confronto iniziale con le belle donne della pura testimonianza. Il poeta del lauro-Laura, ripreso dalla *fuga temporis* e dalla fragilità dell'essere, un po' come Dante raggiunto dal pensiero della sua donna mortale (canzone *Donna pietosa* e prosa circostante della *Vita Nuova* XXIII), si concentra quindi su un intervallo di tempo, che il solo e forte *Quanto* del v. 6 misura nella sua sillabica brevità: «*Quanto* questa in terra appare, | fia 'l viver bello», in un'alternanza scandita tra luce (*dí*, *stelle*, lo stesso *bel viso* del v. 3, che non può non essere stilnovisticamente che uno sguardo lucente, coordinabile col sole e con le stelle) e opacità (*turbare*, *cose oscure et sole*). Le mirabili terzine tentano di esorcizzare il temibile *Quanto* temporale (al quale risponde, internamente rimando, un *tanto* di smarrimento, v. 13) mediante una sola frase ipotetica ellittica tutta rovesciata, leggibile, cominciando di fondo: *se Morte li occhi suoi chiude et asconde* [v. 14] sarebbe *Come* se *Natura* [v. 9] *ritollesse* [v. 12] *al ciel la luna e 'l sole*, ecc.; frase dominata da una somma di sostanze naturali elementari, universalmente riconoscibili, *luna* e *sole*, *vènti*, *herbe* e *fronde*, *intellecto* e *parole*, *pesci* e *onde*, *Natura* e *Morte*, sottratte al tempo e al movimento.

Sonetto su quattro rime secondo lo schema ABBA ABBA, CDC DCD, come quello che segue. Assonanza in CD, *-ole*, *-onde*.

1. *quantunque* ... *belle*: quante mai donne belle; cfr. XXIII 126; Dante, *incipit* della canzone *Quantunque volte* (*Vita Nuova* XXXIII); *Inf.* V 12. Alla formula in fin di verso *leggiadre donne et belle* rispondono in sintonia *honeste donne et belle* dello pseudo-*plazer* CCCXII 8; cfr. CXIX 95, CCLXVIII 45, CCCXXIII 62. Per il tema, già siciliano, delle belle messe a paragone cfr. XIII 1-4.

2. *ch'al mondo non à pare*: lo stesso motivo della lode, anche mariana (l'unicità), con la stessa clausola nell'ultimo sonetto della Prima Parte: «L'alta beltà ch'al mondo non à pare» (CCLXIII 12); e similmente «a cui non so s'al mondo mai par visse» (cfr. nota a CLXXXVII 6), «ch'altrove par non trova» (CLIV 4); Sordello, *Aitant ses plus viu hom*, 11: «quar de beutat ni de pretz non a par», e anche *Atretan dei ben chantar*, 41-44, per il motivo della donna-sole che offusca (*esfassa*) tutte le altre *clardatz*.

3. *bel viso*: certo variante stilnovistica di *belli occhi* (cfr. nota a CXI 1), con il fulgore dei quali è congrua la similitudine con la luce del *dí* e delle stelle (v. 4). *dell'altre*: di tutte le altre donne belle.

4. *quel che fa*: vincendole in splendore, oscurandole. *'l dí*: il sole, che porta il giorno; metonimicamente è dato l'effetto per la causa, «il contrario di quel che disse di sopra [CCXVI 9] *da l'un a l'altro sole*» (Daniello). *minori stelle*: ricordo di Orazio, attacco dell'epodo XV: «Nox erat et caelo fulgebat Luna sereno | inter *minora sidera*» (il solo Castelvetro), probabilmente incrociato sul tema della lode con l'ode *Quem virum* (*Carm.* I XII 46-48): «micat inter omnis | Iulium sidus, velut inter ignis | luna minores» (tutti i commentatori su Gesualdo); stelle minori corrispondenti sul piano della personalità alle «minor compagne» di *Tr. Pud.* 117. Similmente unico e solare è Scipione nell'*Africa*: «solque velut radiis fulgentia sidera vincit, | Scipio sic omnes superat» (IV 99-100), «Scipio ... | obscuratque alios. Surgentis lumina Phebi | ferre velut comites nequeunt» (VII 751-754). È il motivo della seconda *cantilena oculorum*, dove appunto si parla di occhi (*viso*, v. 3): «come sparisce et fugge | ogni altro lume dove 'l vostro splende, | cosí...» (cfr. nota a LXXII 40-41, CXIX 69-70), ripreso in chiusura del contiguo sonetto CCXIX e ad attacco di CCXXV nel quadro della diversa *claritas* dei corpi celesti risalente a san Paolo, *1 Cor* XV 41.

5. *par(e)*: il verbo pone una pausa sottolineata dalla pseudo-rima interna con *pare* del v. 2, con la stessa *aequivocatio*, funzionale alla meraviglia (stilnovistica), del sonetto *Le stelle, il cielo*: «altrove *par* non trova | ... | *par* ch'*Amore* et dolcezza et gratia piova» (cfr. nota a CLIV 8), qui in ulteriore gioco etimologico con *appare*, v. 6. *a l'orecchie mi favelle*: mi dica all'orecchio; con lo stesso modo sommesso e confidenziale l'Amico-guida di *Tr. Cup.* III 97: «dissemi entro l'orecchia: Omai ti lece...».

6. *dicendo*: tutto il testo che segue registra quanto *par* che Amore sussurri all'Amante (*mi favelle*), cioè il suo stesso pensiero. *Quanto*: tanto quanto, per quanto tempo, per la durata della sua apparizione in terra. Con lo stesso significato in CCLXXXV 14: «et sol quant'ella parla, ò pace o tregua», dove *quant(o)* è ancora un intervallo di tempo beatificante; cfr. nota a XXII 3. *questa*: deittico pronominale che avvicina affettivamente *costei*, v. 2. *in terra appare*: come il sole al momento dell'aurora (tema delle terzine nel contiguo sonetto omotematico CCXIX) nel giorno della vita.

7. *fia*: sarà, opposto a *fien* negativo in chiusura, v. 13. *et poi* ... *turbare*: poi vedremo la vita (*'l viver*, ripreso pronominalmente da *'l*) diventare oscura, torbida, opaca; ricordo di *Ps* XLV 3: «Propterea non timebimus dum turbabitur terra». Con lo stesso verbo (neutro per medio) Dante, immaginando la morte di Bea-

trice, nella canzone *Donna pietosa*, 49-50: «Poi mi parve vedere a poco a poco | turbar lo sole...» (*Vita Nuova* XXIII), e i luoghi danteschi dove il verbo si oppone a *lucente* (*Amor che ne la mente*, 77-78, *Conv*. III]; *Tre donne*, vv. 62 e 72, cfr. *Par*. II 148). Lo stesso significato di *turbare* in una delle varianti intermedie della canzone delle Visioni: «súbito il ciel turbossi, et tinto [cioè nero] in vista...» (cfr. nota a CCCXXIII 32). Notabile la variante del messaggio nelle rime della Seconda Parte: «Lasciato ài, Morte, senza sole il mondo | oscuro et freddo...» (CCCXXXVIII 1-2, cfr. CCXXII 13).

8. *perir vertuti*: vedremo venir meno ogni virtú (anche come potenza amorosa nel dominio del dio d'Amore). Si veda nelle rime 'in morte': «svelt'ài di vertute il chiaro germe» (CCCXXXVIII 7), cfr. CLIX 7. *'l mio regno*: cosí nel *planctus* CCLXX 30: «segnoria non ài fuor del tuo regno» (l'Amante ad Amore), e nel sonetto CCCXXVI 2-6: «o crudel Morte; or ài 'l regno d'Amore | impoverito; ... | or ài spogliata nostra vita et scossa | d'ogni ornamento et del sovran suo honore». *con elle*: con loro, con le *vertuti* del mondo. Per il pronome in caso obliquo cfr. CCVI 59; *Inf*. III 27, ecc.

9. *Come*: elemento che introduce una comparazione potentemente mandata avanti in una specie di *mise en relief*; e cioè: tanto, e ancora piú che tanto, saranno le cose oscure e povere (v. 13), come sarebbe se la Natura ritogliesse (v. 12) al cielo la luna e il sole, all'aria i venti, ecc., cioè i loro ornamenti intrinseci e distintivi, senza i quali *ciel*, *aere*, *terra*, *uomo* e *mar* sarebbero incomprensibili, irriconoscibili, oscuri. *al ciel la luna*...: si cita per l'immagine Cicerone, *De amicitia* XIII 47: «Solem enim e mundo tollere videntur ei, qui amicitiam e vita tollunt» (Daniello); ma altresí la magia (amorosa) di Orazio, *Epod*. V 45-46, che «sidera excantata voce Thessala | lunamque caelo deripit».

10. *vènti*: elementi di contrasto, come *luna* e *sole*, *herbe* e *fronde*, *intellecto* e *parole*, *pesci* e *onde*, che fanno percepire e riconoscere l'aria (*aere*, cfr. LXVI 1). *herbe et fronde*: ornamenti della terra, come nei sublimi accumuli di CCCIII 5, «fior', frondi, herbe, ombre...», e di CCCXXXVII 3, «frutti fiori herbe et frondi»; cfr. CCLXX 68.

11. *l'uomo*: elemento concordante e integrante dei quattro elementi della Natura, *ciel*, *aere*, *terra*, *mar*, con i suoi doni distintivi, *intellectus* e *locutio*, o linguaggio o *parole*. È il tema (patristico) iniziale di Dante nel *De vulgari eloquentia*: «nam eorum que sunt omnium soli homini datum est loqui, cum solum sibi necessarium fuerit. Non angelis, non inferioribus animalibus necessarium fuit loqui...» (I II-IV).

12. *al mar*: richiamo interno al tema dell'impossibile di CXCV 5-6, «Senz'acqua il mare et senza stelle il cielo | fia inanzi ch'io...». *ritollesse*: togliesse, strappasse; «ritogli a Morte quel ch'ella n'à tolto» (CCLXX 14; per la forma del verbo cfr. XXXIII 14, CLXXXVIII 12, CCXLIII 4, *tolle* in rima).

13. *fien*: saranno, a risposta negativa del *fia* positivo del v. 7 («fia 'l viver bello»). *oscure*: opache e incomprensibili, nel campo semantico di *turbare*, v. 7. *sole*: deserte, prive dei loro beni caratteristici. Rima equivoca con il *sole*, v. 9; cfr. XXXVII 81 e 87, LXXIII 12 e 15, CLVI 2 e 6, CLVIII 10 e 14, ecc.

14. *Morte*: equiparata a Natura nell'azione di rendere *oscure et sole* le cose; alla dittologia aggettivale risponde il binomio verbale *chiude et asconde*, dove *chiude* indica la perdita oggettiva (cfr. CXVIII 7-8) e *asconde* la privazione soggettiva dello sguardo dell'altro: verbi in simmetria reciproca, per cui nota a CCXVII 8 («che ' belli occhi ... mi cela»).

CCXIX

Il cantar novo e 'l pianger delli augelli
in sul dí fanno retentir le valli,
e 'l mormorar de' liquidi cristalli
giú per lucidi, freschi rivi et snelli.

Quella ch'à neve il volto, oro i capelli,
nel cui amor non fur mai inganni né falli,
destami al suon delli amorosi balli,
pettinando al suo vecchio i bianchi velli.

Cosí mi sveglio a salutar l'aurora,
e 'l sol ch'è seco, et piú l'altro ond'io fui
ne' primi anni abagliato, et son anchora.

I' gli ò veduti alcun giorno ambedui
levarsi inseme, e 'n un punto e 'n un'hora
quel far le stelle, et questo sparir lui.

Il canto di primavera degli uccelli mattutini e il mormorio delle acque (prima quartina) sono le musiche naturali che svegliano il poeta-amante sul far dell'aurora («destami al suon delli amorosi balli»; seconda quartina); quel suono armonioso, reso udibile dai fitti richiami fonici del testo («Il cant*ár* novo e 'l piánger delli augelli | in sul *dí* fánno retent*ir* le válli, | e 'l mormor*ár*...», forse sul modello d'un famoso esordio primaverile di Bertran de Born, che passa anche nel Proemio dell'*Intelligenza*), crea un legame con un momento della vita del passato: tale sonorità assomiglia a quella delle prime primavere dell'amore («ne' primi anni», v. 11) e fa risorgere nella senilità («al suo vecchio», macerato nel mito di Titone, v. 8) lo stesso sentimento di allora («et son anchora»). Il momento dell'epifania della donna (aprile, *hora matutina*, secondo la nota di Laura del Virgilio Ambrosiano, cfr. CCXI 12-13) non è data quindi nel testo come ricordo, ma come un evento ripetibile della natura, bloccato nella «felice hora» dell'aurora (CCLV 4), che porta con sé il nome di Laura (secondo l'intreccio fonosimbolico della sestina CCXXXIX e del sonetto 'in morte' CCXCI, dove il massimo di evocazione è raggiunto dalla rima di *l'aurora* con *Laura ora*), con quel suo cromatismo distintivo di neve e di oro (v. 5), e che soprattutto, come l'alba in natura annunciatrice del giorno, porta con sé quel Sole vivificante (l'«alma luce» del sonetto che immediatamente segue, CCXX 12), dissipatore delle tenebre della notte e dell'Io (tema del vicino sonetto CCXXIII), che è la donna del *Canzoniere*. Qui i due soli del Libro, diversamente che nel sonetto *Quella fenestra*, dove i due astri sdoppiati, quello metaforico e quello reale, discordano nello spazio

visivo (cfr. introduzione a C), sono visti sincronicamente «levarsi inseme» (v. 13), gareggiando in splendore, come nella *laus aurorae* di CCLV, in uno dei rari momenti di energia positiva che si libera in azioni metaforiche verbalmente marcate (*retentir*, *destami*, *pettinando*), in armonia con l'esistente che rinasce. Pertanto il testo annulla il movimento negativo del sonetto che precede, dal quale nondimeno eredita (in rapporto genetico?) due degli elementi naturali là evocati, sole e stelle, qui ridistribuiti in clausole interne (vv. 10 e 14), ma con le *stelle* finali, che rimano a distanza con A di CCXVIII, consonante con *-elli* di questo sonetto nella stessa sede.

Sonetto su quattro rime secondo lo schema ABBA ABBA, CDC DCD, come il precedente; A e B consonanti e imperfettamente assonanti, *-elli*, *-alli*; cfr. CCXX.

1. *cantar* ... *pianger*: verbi intransitivi-descrittivi sostantivati, come dopo *mormorar* (v. 3), tutti soggetti di *fanno retentir le valli*. *Loci paralleli*: «e cantar augelletti», infinito del *plazer* in CCCX 12 e in CCCXII 8, insieme al «cantar che ne l'anima si sente» di CCXIII 6, in sintonia col «cantar d'augelli» di Cavalcanti, tra le beatitudini della terra, nell'elenco di cose belle a vedere e a sentire del sonetto *Biltà di donna*, 3. *novo*: rinnovato dal tempo primaverile (in sintonia con *rinova* di CXLII 5), «perché in questa stagione ricomincia il loro canto» (Daniello; ma per tutti i commentatori *novo* = «mattutino», senza osservare che questo messaggio è contenuto nell'indicazione *in sul dí*, v. 2). È l'unica discretissima allusione del testo alla stagione, che per altro si sente nei *liquidi cristalli* e nei *freschi rivi et snelli*, come conferma la situazione parallela del sonetto valchiusano CCLXXIX 1-4: «Se *lamentar augelli*, o verdi fronde | mover soavemente a l'aura estiva, | o roco *mormorar* di *lucide* onde | s'ode d'una fiorita et *fresca* riva...»; cfr. CCXXXIX 1-3. *pianger*: verbo che dà un contenuto melodico appropriato a quel *cantare*, come superbamente nell'*incipit* del sonetto CCCLIII: «Vago augelletto che *cantando* vai, | over *piangendo*, il tuo tempo passato, | vedendoti la notte e 'l verno a lato...» Cosí in concordanza «augei lagnarsi» (cfr. nota a CLXXVI 10) «lamentar augelli» (CCLXXIX 1), «pianger Philomena, | ... | et cantar augelletti» (CCCX 3, 12).

2. *in sul dí*: sul far del giorno. La parola *dí*, intensamente echeggiata dentro il verso da *retentir*, è implicata col *dí* del sonetto CCXVIII 4, dal quale procede per gemmazione l'immagine dell'ultimo verso (eclissi delle stelle per effetto d'una stella maggiore). *retentir*: risuonare. Il verbo è un gallicismo (ancora nel francese moderno; nell'antico francese anche *tentir*, da una forma frequentativa del latino TINNIRE), *hapax* dell'italiano (Carducci cita il sonetto del Boiardo «Ancor, dentro nel cor vago mi sona | il dolce ritentir di quella lira»). Verbalmente congruo alla situazione è l'attacco d'un *plazer* di Bertran de Born (attribuzione non unanime dei manoscritti, ma fondata sull'accordo di tre rami della tradizione, cfr. CCCXII), pieno di suoni primaverili: «Be·m platz lo gais temps de pascor, | que fai fuolhas e flors venir, | e platz mi, quan auch la baudor | de·ls auzels, que *fan retentir* | lor chan per lo boschatge...» (ed. Stimming[2], pp. 139-40); cosí Guiraut de Calanson, sirventese *Fadet joglar*, 43-45: «Et estivas | ab votz pivas | e la lira farai retentir». Contini rinvia a un modello fonico e acustico piú segreto (tant'è vero che il raro vocabolo *retentir* è nascosto all'interno del verso) nella canzone di Arnaut Daniel *Er vei vermeills*, dove il trascorrere policromo dell'inizio (da cui l'*incipit* di *Verdi panni*, cfr. introduzione a XXIX) si concentra nella vocalità del terzo verso: «e·il votz [voce] dels auzels son' e tint» (secondo la lezione maggioritaria vulgata riproposta dal Toja e citata da Contini, *Prefazione* alle *Canzoni* di Arnaut, p. XI); anche Guillem de Cabestanh, *Mout m'alegra*, 2-5 (Fenzi, *Edizione commentata*, p. 487).

3. *'l mormorar...*: con lo stesso andamento lessicale-ritmico-sintattico nel sonetto *Se lamentar augelli*, «o roco mormorar di lucide onde» (cfr. nota a CCLXXIX 3), e con lo stesso *murmur aquarum*, virgiliano e bucolico (*Buc. carm.* III 89), di CLXXVI 10-11: «et l'acque | mormorando fuggir per l'erba verde» e CCXXXVII 27, «sfogando vo col mormorar de l'onde»; *Par.* XX 19-20. *liquidi cristalli*: acque correnti [simili ai *liquidi fontes* di Virgilio, *Georg.* IV 18] e cristalline; cosí il «fresco herboso fondo | del liquido cristallo» nel sonetto CCCIII 10-11, cfr. nota a CLVII 14 (lacrime come cristallo). Immagine di *Apoc* XXII 1: «Et ostendit mihi fluvium aquae vitae, *splendidum tamquam crystallum*, procedentem de sede Dei et Agni»; similmente nella visione «in spiritu» di Giovanni, dove Dio si manifesta come pura luce e splendore: «Et in conspectu sedis tamquam mare vitreum simile crystallo» (*Apoc* IV 6).

4. *giú per... rivi*: scendendo giú per i rivi. È il movimento che produce quel *murmur*, o voce del bosco (*valli*). *lucidi*: trasparenti, come le *lucide onde* mormoranti di CCLXXIX 3. *freschi rivi*: in sintonia con le *fresche ... acque* della canzone CXXVI 1. *snelli*: e quindi rapidi, come il «vasello snelletto e leggero» di *Purg.* II 41 (Scherillo), le *fere ... snelle* di CCCXII 4.

5. *Quella*: l'Aurora, «la fanciulla di Titone» (*Tr. Cup.* I 5-6), la «bianca amica» (*Tr. Mor.* II 5), «quae solem praecedit. Est autem aurora diei clarescentis exordium et primus splendor aeris» (Isidoro, *Etym.* V XXXI 13-14), per cui si veda il tema delle terzine. *neve ... oro*: sostantivi usati 'impressionisticamente' come epiteti, con i colori dell'Aurora, che è prima bianca e poi dorata (cfr. *Purg.* II 7-9), e con i colori di Laura: «La testa òr fino, et calda neve il volto» (CLVII 9, cfr. CXXXI 9-10, CXLVI 5-6, nota a CLXXXI 11, sestina XXX, dove *neve* e *l'auro* sono parole-rima, con gemmazione interna, *d'òr le chiome*, v. 24), cosí come nella lettera poetica a Giacomo Colonna: «caput auricomum niveique monilia colli» (*Epyst.* I 6, 113), simile a Febo-Sole nella terza Ecloga: «Aureus ille comam» (*Buc. carm.* III 32).

6. *nel cui amor ... falli*: allusione alla fedeltà in natura della bella Aurora, «Tithonia ... coniunx» (*Aen.* VIII 384, da cui *Afr.* I 155-56, *Epyst.* I 6, 138-39), che ogni mattino lascia il letto del vecchio Titone (*Georg.* I 446-47; *Aen.* IV 584-585) e ogni notte torna nelle sue braccia, secondo il tema privato del sonetto dell'Aurora, CCXCI. *falli*: tradimenti, «perché mai non falla, del tramontar del sole al levar di quello, di tornarsi a giacer con lui» (Vellutello). Ovidio parla di *crimen* d'infedeltà (Procri e l'Aurora, *Met.* VII 719).

7. *destami*: verbo energico ad attacco di verso, per cui cfr. nota a VIII 4. *amorosi balli*: il moto armonioso, i giri degli uccelli, il movimento ritmico delle acque (anche queste dànno *suono* o *mormorar*, v. 3; cfr. CLXXVI 9-11), insomma quel tutto della natura che fedelmente parla d'amore (*amorosi*), come in CCLXXX 9-11: «L'acque parlan d'amore, et l'òra e i rami | et gli augelletti e i pesci e i fiori et l'erba, | tutti inseme pregando ch'i' sempre ami». Cosí vede la cosa Leopardi nei *Paralipomeni*: «e gli augelletti ancora | ricominciando insiem gli *usati balli* | su per li prati *al mormorar* dell'ora»; e nelle sue note al *Canzoniere*: «A quella, per cosí dir, festa che fa la natura in sul mattino».

8. *pettinando...*: azione metaforica d'un addio mattutino. *suo vecchio*: perché Titone ha avuto dagli dèi l'immortalità ma non la perenne gioventú; è il *senex maritus* dell'*Africa* (IV 29), *gelidus senex* (*Afr.* I 156), come in *Purg.* IX 1, «Titone antico». *bianchi velli*: le «bianche chiome» del «felice Titon» nel sonetto dell'Aurora, con lo stesso tema ed emozione (CCXCI 11). Lo stesso motivo di Aurora e del vecchio Titone in Properzio, *El.* II XVIII 17-18: «Cum sene non puduit talem dormire puellam | et canae totiens oscula ferre comae» (cfr. Tonelli,

Properzio, pp. 292-94). Ma qui i *velli* di lana implicano l'idea d'una gran chioma emblematica e misteriosa, per cui opportunamente Castelvetro (al solito dimenticato dai commentatori) richiama la visione di Giovanni in Patmos, *Apoc* I 14: «Caput autem eius et capilli erant candidi tamquam lana alba». La diversità 'strutturale' tra Titone e l'Aurora (per cui tanto piú patetico è il loro amore) è data nella sottile opposizione tra *bianchi* e *neve*, tra *velli* e *capelli*.

9. *Cosí*: per effetto di quel *suon* amoroso che ha destato il poeta, v. 7. Simile situazione, ma negativa, nell'epistola metrica a Giacomo Colonna: «*Expergiscor* agens lacrimarum territus imbrem | excutiorque toro, necdum Tithonia sensim | candida lucifero coniunx prospectet ab axe | operiens...» (*Epyst.* I 6, 137-40). Per il tema delle terzine si richiama fin dal Vellutello un epigramma antico di Quinto Lutazio Catulo, citato da Cicerone, *De natura deor.* I XXVIII 79: «Constiteram, exorientem auroram forte salutans, | cum subito a laeva Roscius exoritur. | Pace mihi liceat, coelestes, dicere vestra: | mortalis visus pulchrior esse deo». *l'aurora*: voce carica di allusività, che si annette altri simboli omogenei, *l'aura* (cfr. introduzione al sonetto V, nota a CCXXXIX 1), *l'ora, alloro, Laura ora* (CCXCI); qui il sistema chiama l'*oro* (v. 5) e anche *l'altro* (*sole*) del v. 10, su piano fonico-semantico.

10. *'l sol*: sostanza in natura che rinvia alle terzine del sonetto che precede, CCXVIII 9. *seco*: con lei. *l'altro*: l'altro sole, il *sol alter* che è madonna con il suo sguardo abbagliante (cfr. nota a CCXVIII 3), secondo il sistema del Libro che prevede due soli; cfr. introduzione al sonetto del Po, CLXXX; CCLV. Quando Cicerone chiama Scipione Africano «sol alter» nel *De natura deorum* II V 14, suscita l'ammirazione di Petrarca, che annota nel suo esemplare (ora a Troyes, Bibliothèque Municipale, 552, c. 96*v*): «magnifice de Africano» (Nolhac, *Pétrarque et l'humanisme*, I, p. 239; Fera, *Sonetti CLXXXVI e CLXXXVII*, p. 227). *ond(e)*: dal quale. L'*enjambement* è figura delle terzine, *fui* | ... *abagliato, gli ò veduti* ... *ambedui* | *levarsi*, a sottolineare la lenta meraviglia.

11. *ne' primi anni*: dell'amore; cfr. XXIII 1, CCVII 11. *abagliato*: effetto tipico degli occhi-*rai* della donna-sole; *loci paralleli*: «gli amorosi rai, | ... | m'abbaglian piú che 'l primo giorno assai» (nota a CVII 8), «poi sí m'abbaglia che 'l fuggir m'è tardo» (CXCIV 11); CXXVII 48, CXXXIII 11, CXLI 12, CXCIV 11, CCXXI 6-7 («le faville e 'l chiaro lampo | che l'abbaglia et lo strugge», con l'implicazione d'un sonetto d'anniversario); cfr. anche il tema di *Beato in sogno*, vv. 5-6 e introduzione a CCXII.

12-13. *veduti* ... *levarsi inseme*: la visione sdoppiata di un'entità mentale che sorge e insorge insieme a una reale ha corrispondenza con una grande pagina sul tempo di Agostino, *Conf.* XI XVIII 24: «Intueor auroram: oriturum solem praenuntio. Quod intueor, preasens est, quod praenuntio, futurum ... Sed nec illa aurora, quam in caelo video solis ortus est, quamvis eum praecedat nec illa imaginatio in animo meo: quae *duo praesentia cernuntur* ut futurus ille ante dicatur». *alcun giorno*: qualche volta; «spesso» è detto nella situazione parallela di CCLV 5-6. *ambedui*: l'uno e l'altro sole del *Canzoniere*, come in CCLV 5-7: «ché *spesso in un momento* apron allora | l'un sole et l'altro quasi duo levanti, | di beltate et di lume sí sembianti». *'n un punto* ... *hora*: in un solo istante (cfr. nota a CCXV 12, CCLV 5) e alla stessa ora del giorno; *una hora* nel manoscritto con puntino espuntorio sotto *una*.

14. *quel*: il sole di natura, il *dí* che fa sparire le «minori stelle» (CCXVIII 4, con implicazione forse genetica). *questo*: l'abbagliante «mio sole» metaforico del Libro (cfr. nota a CXCIV 8, ecc.). Il lacerato verbo dipendente *far* ... *sparir* ha come soggetti *quel* e *questo*, come oggetti *stelle* e *lui* (il sole), con zeugma incrociato. Lo stesso sintagma dentro la stessa emozione in CLXXXI 9: «E 'l chiaro lume che *sparir fa* 'l sole...».

CCXX

Onde tolse Amor l'oro, et di qual vena,
per far due treccie bionde? e 'n quali spine
colse le rose, e 'n qual piaggia le brine
tenere et fresche, et die' lor polso et lena?

onde le perle, in ch'ei frange et affrena
dolci parole, honeste et pellegrine?
onde tante bellezze, et sí divine,
di quella fronte, piú che 'l ciel serena?

Da quali angeli mosse, et di qual spera,
quel celeste cantar che mi disface,
sí che m'avanza omai da disfar poco?

Di qual sol nacque l'alma luce altera
di que' belli occhi ond'io ò guerra et pace,
che mi cuocono il cor in ghiaccio e 'n foco?

Sonetto di lode come *Il cantar novo* (CCXIX), ma assai piú esasperato nella modernissima somma di domande senza risposta costitutive del testo, interrotto da fitti *enjambements* (vv. 1-2, 2-3, 3-4, 5-6, 7-8, 12-13), dove l'emozione è tuttavia spartita, e quindi dominata, da una doppia anafora di separazione tra fronte, *Onde* ... *onde* ... *onde*..., e sirma, *Da quali* ... *Di qual*... (vv. 9 e 12). 'Ad apertura di libro', Contini estrae il testo come 'medio' esemplare della lingua di Petrarca, con queste parole: «Fin dal primo verso il sonetto è impostato su una coordinazione di sinonimi (*onde* ... *et di qual vena*) e sulla presenza di due poli sostantivi, riferibili cioè a quelle tali sostanze generalissime (*oro*: *vena*). Segue una proporzione a tre termini (*oro* : *spine* : *piaggia* = *vena* : *rose* : *brine*), e se ivi si cela un'antitesi almeno virtuale (*spine* → *rose*), essa è solo un caso specifico del binomio. Anche nel secondo verso figurano, spostati di rapporto grazie all'asimmetria di ritmo e sintassi, i due poli sostantivi (*treccie* : *spine*), ma uno potrà poi sdoppiarsi (3 *rose* : *piaggia*, *brine*), o addirittura entrambi, né importa si tratti di sostantivi o aggettivi (4 *tenere et fresche*, *polso et lena*). Gli aggettivi non hanno valore dissimile dai sostantivi (se il descrittivismo petrarchesco risulta da una somma di sostantivi), cioè a dire essi hanno funzione di epiteto (*A X*), non di predicato (*X è A*), e ciò è per lo piú rigoroso perfino grammaticalmente. I verbi, a loro volta, hanno portata metaforica, non già propriamente attiva (*tolse*, *colse*, *die'*). Superfluo insistere ad analizzare nello stesso modo la seconda quartina (nel verso quinto *perle*, piú il binomio, nella lettera stavolta di verbi, *frange et affrena*; nel sesto tre aggettivi, ma nella opposizione di uno a due, *dolci* : *honeste et pelle-*

grine, e cosí di séguito). Anche nelle terzine si torna a riscontrare l'equivalenza di coppia sinonimica (*angeli* : *spera*) e di coppia antitetica (*guerra* : *pace*; *ghiaccio* : *foco*), prova della prevalenza del ritmo sulla semanticità, e il valore non attivo dei verbi. *Disfare* è l'energica parola stilnovistica per 'uccidere', ma qui si dissolve in un'arcadica variazione (*disface* | *disfar*) (allo stesso modo che sulla soglia stessa dei *Rerum Vulgarium Fragmenta* la ripetizione *mi vergogno* | *vergogna* imbarazza come una negligenza lo sprovveduto lettore); e il piú forte *cuocono*, che sta in fondo al componimento, sul vertice del ritmo, quasi ad aguzzarlo (e già simile posizione non è di figuratore attivo, a volume, prospettico), si estingue però entro il binomio *in ghiaccio e 'n foco*, dove perde ogni veleno di squilibrio ritmico». Il testo, cosí pieno di sostanze emblematiche correlate al cromatismo della donna del Libro, oro, rose, perle, ha i suoi poetici silenzi che si riempiono tutti ricordando il *libellus*-epistola di san Girolamo sulla virginità *Ad Eustochium*, XXII 20: «Laudo nuptias, laudo coniugium, sed quia mihi virgines generant: lego de spinis rosas, de terra aurum, de conca margaritum...», da dove il verbo *legere* (scegliere, seleggere) si sdoppia nei sinonimi condizionati dalle sostanze *togliere* e *cogliere* (vv. 1 e 3), restando assente nella terza occorrenza «onde le perle...» (v. 5): un vuoto colmato dalla *conca* del Santo, che dà alla fine il sostantivo mancante nella triplice polarità di *oro* e *vena* (vena della *terra*), di *spine* e *rose*, di *perle* e *conca* o conchiglia in un intreccio raffinato di tessere sacre.

Sonetto su cinque rime, ABBA ABBA, CDE CDE, dove A consuona con B, *-ena*, *-ine*, e assuona con C, *-era*.

BIBLIOGRAFIA: Contini, *Varianti*, pp. 181-82; Poole, *Il topos dell'«effictio»*, pp. 3-20; Agosti, *Modernità letteraria*, pp. 8-10.

1. *Onde*: di dove, da qual parte della terra. *tolse*: lo stesso verbo in frase similare nel sonetto «In qual parte del ciel, in quale ydea | era l'exempio, *onde* Natura *tolse* | quel bel viso leggiadro... ?» (CLIX); qui il verbo, sottratto dalla posizione-rima, è echeggiato da *colse* (v. 3), cosí come *Onde* iniziale da (*treccie*) *bionde*, v. 2. *l'oro*: richiama internamente «oro i capelli» del sonetto che precede (CCXIX 5) e anche *l'aurora* per le risonanze del sistema (cfr. nota a CCXIX 9). Tutto il tessuto delle quartine risulta fonicamente molto stretto sulle due battute iniziali *Onde tolse*, con *l'oro* ripercosso da *lor* (v. 4) e da *Amor* nello stesso primo verso, *rose* ... *polso* (altra pseudo-rima con *tolse* e *colse*) ... *dolci* ... *fronte*. *vena*: aurifera della terra.

2. *per far due treccie bionde*: è il tema di Amore che tesse la rete d'oro dei capelli nell'ultimo sonetto dell'Aura, «l'auro ch'Amor di sua man fila et tesse...» (CXCVIII 2). *quali spine*: d'un paesaggio invernale, forse su un'immagine dell'*Ecclesiastico*, «quasi flos rosarum in diebus vernis» (L 8); cosí «Candida rosa nata in dure spine» (CCXLVI 5), con opposizione topica.

3. *colse le rose*: rinvio interno a «Due rose fresche, et colte in paradiso...» del sonetto CCXLV. Le rose sono altro colore-emblema della donna, come *oro*, *brine* (o *neve*) e *perle*; cosí nelle terzine di CLVII: «La testa òr fino, et calda neve il volto, | ... | perle et rose vermiglie...», cfr. CXXVII 71-74. *piaggia*: plaga, prato; cfr. CLXII 3, CXXIX 4, CCXXXVII 5. *brine*: che assomigliano alla neve candida quando sono «tenere et fresche», perché la pruina non regge al sole (Lucano, *Phars*. IV 53; *Inf*. XXIV 4-6: «quando la brina in su la terra assempra | l'imagine di sua sorella bianca, | ma poco dura...»). La parola *brine*, un *unicum* del *Canzoniere*, rimette dunque in circuito per analogia «neve il volto» del sonetto precedente (CCXIX 5).

4. *tenere et fresche*: aggettivazione memorizzata dal Poliziano nelle *Stanze*, si-

gnificativamente ridistribuita: «Né mai le chiome del giardino eterno | *tenera brina* o *fresca neve* imbianca» (I 72). *lor*: alle rose e alle brine. Gesualdo include anche l'oro, che sembra però esaurirsi nella prima interrogazione. *polso et lena*: palpito e respiro, quindi la vita.

5. *onde le perle*: da quale *conca* o conchiglia estrasse le perle; il verbo tenuto sospeso dall'anaforico *Onde* è ancora *tolse*, come al v. 7. *Le perle* sono le stesse di quella «bella bocca angelica, di perle | piena et di rose et di dolci parole» (CC 10-11, cfr. CLVII 12-13, ecc.); ma in questo testo il metaforizzante (*oro*, *perle*, *brine*) si sviluppa in maniera autonoma rispetto al metaforizzato (l'essere amato), che è respinto piú in alto e piú lontano in «quell'al di là» dell'oggetto che segna il vuoto e la mancanza (Agosti). *in ch'ei*: nelle quali perle Amore. *frange et affrena*: altra azione metaforica di Amore, che presiede all'articolazione di madonna, interrompendo e frenando contro la chiostra dei denti (*perle*), quasi numerandole come cosa preziosa, le *dolci parole*.

6. *dolci parole*: tratto caratteristico di *midons*, cfr. CLXII 3, CLXV 10, CC 11, nota a CCXI 10. *honeste*: cosí in giuntura similare nel sonetto CCXLVI 14, «senza l'oneste sue dolci parole; cfr. CLXX 3; *Tr. Et.* 89-90: «e l'oneste parole, e i penser casti | che nel cor giovenil natura mise». *pellegrine*: singolari, «in raro modo nobili» (Chiòrboli); cfr. nota a CCCLX 129-30, e il binomio parallelo in punta di verso *singulare et pellegrina* di CCXIII 5.

7. *bellezze* ... *divine*: le stesse *divine bellezze* proiettate in terra nella prima stesura del sonetto *I' vidi in terra*, per cui cfr. nota a CLVI 2; CLIX 9, CCVII 15, CCXVII 12.

8. *fronte*: volto, come nella *laus* del sonetto CC 13; cfr. nota a CXCVI 2, dove *volto* soppianta la parola *fronte* primitiva degli scartafacci. *serena*: aggettivo che caratterizza in varianti e sintomi infiniti la donna del *Canzoniere* nella sua celeste *serenitas*; cfr. CXCVI 1, CCVIII 8, ecc.; in particolare: «scacciando ... | co la fronte serena i pensier' tristi» (CCLXXXIV 10-11), «et non turbò la sua fronte serena» (CCCLVII 14).

9. *Da quali* ... *di qual*: con lo stesso andamento l'*incipit* di CLIX: «In qual parte del ciel, in quale ydea...?», qui con aggiunta anafora nei due piedi delle terzine, con eco nell'*incipit* del sonetto che segue, «Qual ... qual ... qual...», per cui cfr. nota a CCXXI 1. *mosse*: si mosse, venne (verbo neutro per medio, cfr. LIX 6, CLXIV 10, CCXXXIII 4). Il soggetto dell'azione non è piú Amore, come dimostra *nacque* del v. 12, ma la stessa qualità della donna, *celeste cantar*, *alma luce*; ma che si tratti della stessa azione è ricordato fonicamente dall'assonanza di *mosse* (primo emistichio settenario) con i verbi di Amore, *tolse* e *colse*, della prima quartina. *spera*: sfera celeste, in rapporto sinonimico con *angeli*, che sono «movitori» dei cieli, come espone Dante nel secondo libro del *Convivio*; una sovrapposizione di cristiano e di platonico secondo Bernardino Daniello.

10. *cantar*: altra rarità lodata nel sonetto CCXIII 6-7: «e 'l cantar che ne l'anima si sente, | l'andar *celeste*...», cfr. nota a CCXIX 1. *disface*: uccide; cfr. CCII 4, nota a CLXIV 5; Lapo Gianni, *Donna, se 'l prego*, 70: «le sue bellezze distrugg' e disface».

11. *sí che m'avanza* ... *poco*: tanto che poco di me resta (*m'avanza*) che non sia disfatto (dalla morte). Il forte verbo *disfar*, che in CCXXXI 11 gioca etimologicamente con *far*, rintocca *cantar* posto alla clausola del primo emistichio settenario del v. 10, in rapporto fonico-semantico di effetto-causa.

12. *sol* ... *luce*: altra coppia nominale intercambiabile, perché gli occhi della donna sono l'altro *sol* del *Canzoniere*; cfr. nota a CCXIX 10. *alma*: alimentatrice, come giustappunto nell'attacco del sonetto *Almo sol* (nota a CLXXXVIII

1); cosí nel sonetto CCLI 3-4: «l'alma luce che suol far contenta | mia vita» e in CCCXXIX 10: «l'almo mio lume ond'io vivea». *altera*: alta, oltre l'ordine naturale, nel campo semantico di *celeste* (v. 10), come in Cino da Pistoia «oltra natura ... altera» (canzone *Degno son io*, 4). Con simile messaggio ed *enjambement* in CLI 6-7: «quel raggio [*lume* nella prima soluzione degli scartafacci] altero | del bel dolce soave bianco et nero», con andamento ciniano; lo stesso *altero lume* della canzone XXVIII 109 con le sublimi «cose ... altere» di CXCII 2.

13. *ond(e)*: dai quali; cfr. CCXIX 10. *guerra et pace*: l'obbligatorio conflitto dello stato amoroso, cfr. CV 74, CXXXIV 1, CL 1-2, CCXLIV 5, CCXC 4, CCCLX 30.

14. *cuocono*: altro verbo forte (virgiliano, *Aen*. VII 345) internamente esaltato dalla pseudo-rima con *poco* e con *foco*; cfr. XXIII 67. *ghiaccio ... foco*: altro *oxymoron Amoris*, per cui cfr. CXXXIV 1-2, CL 6, ecc.; cfr. Cino, *O giorno di tristizia*, 12: «e fàimi dimorare in ghiaccio e 'n foco» (Zingarelli).

CCXXI

Qual mio destin, qual forza o qual inganno
mi riconduce disarmato al campo,
là 've sempre son vinto? et s'io ne scampo,
meraviglia n'avrò; s'i' moro, il danno.

Danno non già, ma pro: sí dolci stanno
nel mio cor le faville e 'l chiaro lampo
che l'abbaglia et lo strugge, e 'n ch'io m'avampo,
et son già ardendo nel vigesimo anno.

Sento i messi di Morte, ove apparire
veggio i belli occhi, et folgorar da lunge;
poi, s'aven ch'appressando a me li gire,

Amor con tal dolcezza m'unge et punge,
ch'i' nol so ripensar, nonché ridire:
ché né 'ngegno né lingua al vero agiunge.

Sonetto anniversario dell'anno ventesimo dall'innamoramento (aprile 1327, v. 8), «Cosí venti anni...» (CCXII 12), nel quale si sovrappongono enunciati contraddittorî: un eccesso di fatalità negativa mescolato a un eccesso di dolcezza. La situazione amorosa è vista infatti come un *campo* di battaglia predisposto dal destino o dalla slealtà guerriera di Amore, che per forza o per inganno riconduce l'amante ad una sconfitta annunciata («mi riconduce disarmato al campo, | là 've sempre son vinto»), con quel discorso aperto dall'amatore inerme all'ingresso dei *Fragmenta* (III) e ripreso in variazione nel primo sonetto dell'Aura, con Amore che «per forza a lui mi riconduce» (CXCIV 9-10, qui vv. 1-2), dove l'ambiguo *lui* è quello stesso *mio sole* dell'Aura, o *faville* o *chiaro lampo* (v. 6) o bagliore degli occhi sfolgoranti dell'Altro, che pure sono detti *dolci* fin dall'opposizione, funzionalmente allitterante e internamente rimante, della seconda quartina: «*Danno* non già, ma pro: sí *do*lci st*anno*...» Lo scontro tra la *dolcezza* tematica (vv. 5 e 12) e l'asse semantico della battaglia perduta (*disarmato*, *campo*, *vinto*, *messi di Morte*) rimanda alla somma di *impossibilia* del sonetto *Beato in sogno* CCXII, altro testo dei vent'anni passati, contrassegnato nelle terzine dalla stessa rima *-anno* (*danno*, *affanno*) che qui è la prima delle quartine (*inganno*, *danno*, *stanno*, *anno*), come indizio di stretta continuità, sia pure nella gamma lessicale dei sonetti d'anniversario (cfr. introduzione a LXII). Di fatto i due testi racchiudono una serie omogenea di lodi impossibili, marcata da *adynata*, ossimori, antitesi, inversioni vitali, con al centro la tensione strutturale della forma-sestina (CCXIV). Il testo si chiude, come nell'ultimo sonetto dell'Aura per altro ec-

cesso di dolcezza (CXCVIII 12-14), con una crisi di memoria e di parola («i' nol so ripensar, nonché ridire...», v. 13), ultimo segno d'impotenza dinanzi al *vero* irraggiungibile che tutto il *Canzoniere* ricerca (v. 14).

Sonetto su quattro rime secondo lo schema ABBA ABBA, CDC DCD; A assonante con B, *-anno*, *-ampo*; cfr. CCXIX, con lo stesso schema e AB consonanti.

1. *Qual* ... *qual* ... *qual*...: disgiunzione a tre termini che prolunga gli interrogativi trimembri posti nella sirma del sonetto che precede, «Da quali ... di qual ... | Di qual sol... ?» (CCXX); con lo stesso andamento tripartito: «Qual gratia, qual amore, o qual destino... ?» (nota a LXXXI 12), «Qual colpa, qual giudicio o qual destino... ?» (CXXVIII 57). Rinvio interno al tema di uno dei sonetti iniziali dei *Fragmenta*: «mio *destino* a vederla mi *conduce*», sempre parlando dell'insostenibile luce-sguardo di madonna (cfr. nota a XIX 13).

2. *mi riconduce*: verbo che veicola un tema stilnovistico, dantesco e ciniano; cosí Cino, *Io son sí vago de la bella luce* (da cui l'*incipit* del sonetto disperso attribuibile a Petrarca *Io son sí vago della bella Aurora* [Solerti, LXXVII], cfr. CCXCI): «che *là dov'io* [nella «bella luce | degli occhi»] *son* morto e son deriso | la gran vaghezza pur *mi riconduce*»; nello stesso testo sarà da notare anche la rima di *inganno* con *danno* nella sirma (D), qui nella prima quartina (A), cfr. nota al v. 7. *disarmato*: inerme, come nella situazione iniziale del Libro, «Trovommi Amor del tutto disarmato | et aperta la via per gli occhi al core...» (cfr. nota a III 9). *campo*: con la metafora militare che conclude la canzone *Ben mi credea*, cfr. nota a CCVII 92-93.

3. *là 've sempre son vinto*: ricordo di Dante stilnovista nel sonetto *De gli occhi de la mia donna si move*, 9: «e tornomi colà dov'io son vinto» (Trovato), dove *colà dov(e)* sono gli occhi-*razzi* di Beatrice, come qui quelli lucenti di Laura non meno carichi di sovrasensi (*faville*, *lampo*, v. 6), come conferma il luogo parallelo del sonetto *Lasso, quante fïate*, CIX 3-4: «*torno* dov'arder vidi le faville | che 'l foco del mio amor fanno immortale». L'avverbio *là (o)ve* per *dove* è dell'antica poesia siciliana, cfr. XXIII 56, LXXI 55, CXXVI 30, CXCVII 8, CCLXXIX 5, ecc. *ne scampo*: dalla morte, fuggendo dal campo di battaglia. Rima ricca e derivativa con *campo*.

4. *meraviglia*: stupore, come in CCCXLIII 5. *danno*: la vergogna, perché «è disnor morir fuggendo», secondo il tema del congedo della canzone CCVII 92-93; cfr. CCXXIV 14. Il verbo reggente è sempre *n'avrò*.

5. *Danno*: la ripresa leggermente equivoca di *danno* (v. 4) è nel gusto delle vecchie *coblas capfinidas*, ma la continuità delle due quartine è marcata dalla persistenza del verbo reggente *n'avrò*, per altro richiamato dalla rima interna desultoria con *pro*, alle clausole interne dei due primi emistichi settenari. *pro*: vantaggio; cosí Folchetto, *Tant m'abellis*, 29-30: «mos dans non es, ... | ans es mos pros, dona...». *sí dolci*: come le *Vive faville* che «uscian de' duo bei lumi | ver' me *sí dolcemente* folgorando» di CCLVIII 1-2, in quell'alone diffuso dal *dulce lumen* sapienziale evocato sulle soglie del Libro (XI 14) e all'inizio della seconda *cantilena oculorum* (LXXII 2). *Enjambement* di rallentamento dei vv. 5-6, doppiato nei vv. 6-7.

6. *faville*: gli occhi splendenti che accendono il cuore dell'amante in tutto il *Canzoniere*, come nel luogo sopracitato CIX 3; cosí nella seconda *cantilena oculorum*: «Vaghe faville, angeliche, beatrici | de la mia vita» (cfr. nota a LXXII 37-38 e a CXCII 12), e ancora: «L'anima ... | corre pur a l'angeliche faville» (CCVII 30-31; CCLVIII 1-2, CCCXXVIII 12); parallelismo marcato con l'*incipit* della ballata dispersa che appunto comincia con un raddoppio di splendore:

«L'amorose faville e 'l *dolce lume* | de' be' vostri occhi...» (Solerti, X). *chiaro lampo*: il luminoso fulgore o bagliore, come di fulmine, il lampo di luce dello sguardo, nel campo semantico di *folgorar*, v. 10. Nella parola *faville* l'idea di calore (*lo strugge*) e in *lampo* quello d'intensa luminosità (*l'abbaglia*).

7. *l'abbaglia et lo strugge*: binomio verbale sintomatico della sopraffazione (anche mistica) di quell'abbagliante *dulcedo*; variazione interna nel sonetto CXXXIII 11: «mi punge Amor [cfr. v. 12], m'abbaglia et mi distrugge»; similmente nella canzone *In quella parte*: «che pò da lunge gli occhi miei far molli, | ma da presso gli abbaglia, et vince il core» (nota a CXXVII 48). Per il verbo quasi 'tecnico' *abbagliare* cfr. nota a CXCIV 11 («poi sí m'abbaglia che 'l fuggir m'è tardo») e nota a CCXIX 11 («ne' primi anni abagliato, et son anchora»), nonché Cino, nel sonetto sopracitato *Io son sí vago*, 5-6: «E quel che pare e quel che mi traluce | m'abbaglia tanto l'uno e l'altro viso...». *e 'n ch'io m'avampo*: e nel quale ardore (di *faville* e di *lampo*) io prendo fuoco, m'accendo d'amore; l'evasivo *'n ch(e)* prende significato da *ardendo*, v. 8. Per il verbo cfr. LXXXVIII 10-11: «et voi ch'Amore avampa, | non v'indugiate su l'extremo ardore» e la canzone alla Vergine CCCLXVI 20: «o refrigerio al cieco ardor ch'avampa».

8. *et son già*: richiamo interno a «et son anchora» del vicino sonetto CCXIX 11; cfr. L 54-55. *ardendo*: continuando ad ardere nel fuoco amoroso. Similmente nell'anniversario negativo del sonetto 'in morte' CCCLXIV 1-2: «Tennemi Amor anni ventuno ardendo, | lieto nel foco...». *vigesimo anno*: nella celebrazione corrispondente ai «venti anni» di *Beato in sogno*, nota a CCXII 12.

9. *Sento*: verbo intensamente agnitivo, come nella stessa posizione (attacco assoluto) e con lo stesso andamento nel sonètto 'in morte' CCCXX: «*Sento* l'aura mia anticha, e i dolci colli | *veggio apparire*»; nel primo sonetto dell'Aura il verbo *riconosco* soppianta *sento* di una delle varianti primitive degli scartafacci, cfr. nota a CXCIV 2. *messi di Morte*: ricordo dei *nuntii mortis* dei *Proverbi* di Salomone (*Prov* XVI 14), annunciatori del re irato, come questi occhi che 'folgorano' di lontano. Simile immagine nel sonetto 'in morte' CCCXLIX «E' mi par d'or in hora udire il messo | che madonna mi mande a sé chiamando». *ove*: a ripresa di *là 've* del v. 3. *apparire* | *veggio*: sintagma ricorrente, qui frantumato da *enjambement* di rallentamento; in parallelo: «ma se l'oro | e i rai *veggio apparir* del vivo sole, | tutto dentro et di for sento cangiarme...» (CXXXV 57-59), «Sento l'aura ... e i dolci colli | veggio apparire» (CCCXX 1-2), «Se 'l sol levarsi sguardo, | *sento* il lume *apparir* che m'innamora» (CXXVII 66-67).

10. *folgorar*: verbo caratteristico del *lampo* dello sguardo in tutto il *Canzoniere*; e nei paraggi: «Vive faville uscian de' duo bei lumi | ver' me sí dolcemente folgorando» (CCLVIII 1-2); cfr. note a CXIII 6, CXLVII 8 («folgorar ne' turbati occhi pungenti»), CXCVIII 10, CLXXXI 10 («E 'l chiaro lume che sparir fa 'l sole | folgorava d'intorno»). Simili occhi «micidiali» nella canzone di Dante *Amor, da che convien*, 65-66: «merzé del fiero lume | che sfolgorando fa via a la morte». L'infinito è sempre retto da *veggio*. *da lunge*: avverbio che si oppone al verbo *appressando*, v. 11. In situazione similare la canzone CXXVII 47-48, dove lo sguardo della donna «pò *da lunge* gli occhi miei far molli, | ma *da presso* gli abbaglia, et vince il core».

11. *aven*: capita, accade. *appressando*: avvicinandosi (verbo neutro per medio, come in CCCXXIII 41). *a me li gire*: giri quei temibili occhi verso di me, in segno di pace. È lo stesso girar d'occhi del sonetto *In qual parte del ciel*, che produce effetti contrastanti: «indarno mira | chi gli occhi de costei già mai non vide | come soavemente ella gli gira; | non sa come Amor sana, et come ancide...» (cfr. nota a CLIX 11); si veda anche la ballata CXLIX 9-11: «S'aven che 'l vol-

to in quella parte giri | per acquetare il core, | parmi vedere Amore...», nonché il tema delle terzine del sonetto, conteso tra Cino e Dante, *Questa donna che andar mi fa pensoso*, 9-11: «E s'avvien ciò, ched io quest'occhi miri, | io veggio in quella parte la salute | che lo 'ntelletto mio non vi pò gire», per cui cfr. vv. 13-14; nota a XIV 1, XVII 3.

12. *dolcezza*: a ripresa di *dolci* del v. 5, funzionale alla variazione dello stesso messaggio. Similmente nel primo sonetto dell'Aura: «Nel qual [sole-sguardo] provo *dolcezze* tante et *tali* | ch'Amor per forza a lui *mi riconduce* [v. 2]» (CXCIV 9-10). *unge et punge*: medica con balsami e (simultaneamente) ferisce; equivalenti coppie di verbi antitetici dell'ossimoro amoroso in *Or che 'l ciel*: «una man sola mi risana et punge» (cfr. nota a CLXIV 11), in CCCLXIII 9: «Fuor di man di colui [Amore] che punge et molce», e in CLIX 12. Verbi figurati in «formula proverbiale» spesso in prosa: «ungit, ut aiunt, ac pungit: mulcet enim exterius, introsus admissum vulnerat» (*Rer. mem.* II XXXVII 1-2; Baglio, *Presenze dantesche*, p. 89; Martelli, *Contributi*, pp. 116-20, che cita anche l'*Elegia* di Arrigo da Settimello, IV 45-46 e *Sen.* XIII 3); Scarano (*Fonti*, p. 275) rinvia alla doppia coppia sinonimica di Aimeric de Peguilhan, esperto collettore degli artifici del *trobar*, *Ses mon apleich*, 25-28: «*Tant doussamen* - mi ven *nafrar e poigner* | q'ieu non o sen, - ni no sai ab qe·m poing; | puois ses onguen | mi sap *garir et oigner* | ab un plazen - esgart...»; cfr. anche la doppia dittologia usata da Dante per la piaga del peccato che Maria «richiuse e unse», contro quella di Eva che «l'aperse e che la punse» in *Par.* XXXII 4-6 (Carducci).

13. *nol so ripensar* ... *ridire*: è il *topos* dell'assoluta ineffabilità, sommato a una crisi di memoria (*ripensar* ... *ridire*), come nell'ultimo sonetto dell'Aura: «I' nol posso ridir, ché nol comprendo...» (cfr. introduzione a CXCVIII); similmente Dante, sonetto *Ne li occhi porta*, 12-13: «Quel ch'ella par ... | non si pò dicer né tenere a mente» (*Vita Nuova* XXI); cosí in *De gli occhi de la mia donna*, 3: «si veggion cose ch'uom non pò ritrare»; *Purg.* XXXI 98-99.

14. *(i)ngegno*: sta a *ripensar* nella sfera della memoria come *lingua* sta a *ridire* nella sfera della comunicazione. *al vero agiunge*: raggiunge la verità, arriva alla vera essenza di «tal dolcezza»; cfr. CCXXX 11: «ch'i' v'aggiungeva col penser a pena»; CCCXII 9, CCVI 48: «Vinca 'l Ver dunque...».

CCXXII

– Liete et pensose, accompagnate et sole,
donne che ragionando ite per via,
ove è la vita, ove la morte mia?
perché non è con voi, com'ella sòle?

– Liete siam per memoria di quel sole;
dogliose per sua dolce compagnia,
la qual ne toglie Invidia et Gelosia,
che d'altrui ben, quasi suo mal, si dole.

– Chi pon freno a li amanti, o dà lor legge?
– Nesun a l'alma; al corpo Ira et Asprezza:
questo or in lei, talor si prova in noi.

Ma spesso ne la fronte il cor si legge:
sí vedemmo oscurar l'alta bellezza,
et tutti rugiadosi li occhi suoi.

Liete e *pensose, accompagnate* e *sole*: su questa disarmonia si apre un dialogo tra il personaggio-poeta e un coro di donne che fa da sfondo a madonna, come le dodici donne *allegre et sole* del vicino sonetto CCXXV, annunciate dalle donne-stelle di CCXVIII, con marcato gusto stilnovistico in tutti gli ingredienti del testo: donne che mestamente transitano per via (eco dei *Threni* di Geremia), domande e risposte come nella *quête* del *Canticum Canticorum* e in vari sonetti di Dante anche fuori della *Vita Nuova* (*Voi, donne, che pietoso atto mostrate*), il delicato sospetto d'alcunché di doloroso («perché non è con voi?»), l'accenno ad una *Ira* e a un'*Asprezza* che assomigliano allo sdegno di Amore, e quindi di Beatrice, caratteristico delle terzine del sonetto *Onde venite voi* («sí m'ha in tutto Amor da sé scacciato...»). Ma se la presenza della gentile schiera femminile apparentemente attenua il silenzio e il rifiuto dell'Altro (*Invidia et Gelosia* è l'altra coppia negativa che impedisce il rapporto e l'interscambio), il testo con le sue due voci ricade di fatto in un monologo, come nel sonetto *Occhi, piangete* LXXXIV, in CL che superbamente comincia con «Che fai, alma? che pensi?», e in CCXLII, dove la seconda voce, sia essa degli occhi o dell'anima o del cuore, non fa che sdoppiare le tante domande che l'Io pone a se stesso («Chi pon freno a li amanti, o dà lor legge?», v. 9), destinate a rientrare in un'unica non-risposta.

Sonetto su cinque rime, ABBA ABBA, CDE CDE.

1. *pensose*: afflitte. La stessa coppia antitetica *Liete* ... *pensose* nel sonetto *In nobil sangue*: «e 'n aspetto pensoso anima lieta» (cfr. nota a CCXV 4), con i contrasti tipici dell'Io, «pensoso et lieto» (CCCXXXII 16); l'opposizione è iterata

nella seconda quartina mediante la *variatio* sinonimica *Liete ... dogliose*, vv. 5-6. Il ricordo di Dante stilnovista emerge sia nel rapporto rimico interno di *pensose* con *dogliose*, sia nella rima *-ia* della sede B, sia nello stesso pseudo-dialogo con le donne per la via, come si configura nel sonetto «Onde venite voi cosí *pensose*? | Ditemel, s'a voi piace, in cortesia, | ch'i' ho dottanza che la donna mia | non vi faccia tornar cosí *dogliose*. | Deh, gentil donne, non siate sdegnose, | né di ristare alquanto in questa via...». *sole*: senza la compagnia di madonna; altro attributo caratteristico dell'Io, come nell'*incipit* del sonetto *Solo et pensoso...* (XXXV). Rima equivoca a tre, con *sole* aggettivo femminile plurale, verbo e sostantivo, cfr. CCXVIII 9 e 13, ecc.

2. *ragionando*: parlando; cosí Dante ad attacco del sonetto *O dolci rime che parlando andate*; cfr. *Tr. Cup.* II 100-1: «e givansi per via | parlando inseme de' lor tristi affetti». *ite per via*: allusione a «O vos omnes qui transitis per viam» delle *Lamentationes* I 12; cfr. LXXXIX 3, XCII 1, CCLXVIII 56 per l'apostrofe alle donne.

3. *ove è ... ove...?*: forse un'eco della *quête* del *Canticum Canticorum*, «*Quo* abiit dilectus tuus ... *quo* declinavit dilectus tuus? Et quaeremus eum tecum» (*Ct* V 17). Per la vita e la morte che sono in mano dell'amata cfr. CLXX 7-8.

4. *perché non è con voi...?*: altra domanda d'intonazione ciniana; cosí in due *incipit* di Cino: «*Come non è con voi* a questa festa, | donne gentili, lo bel viso adorno?» e «Or *dov'è*, donne, quella in cui s'avista | tanto piacer...?» (Carducci). *sòle*: soleva un tempo, col valore antico d'imperfetto; cfr. XVIII 11, XXVIII 52, CCLXX 51, ecc.

5. *Liete*: beate; attacco anaforico nella risposta delle donne, che, come quelle della «gentile schiera» dantesca, sono irraggiate dalla luce di madonna: «là 'nd'è beata chi l'è prossimana» (*Di donne io vidi*, 14), «quella che fa parer l'altre beate» (*Voi, donne, che pietoso atto mostrate*, 8). *quel sole*: che metaforizza la donna fin dall'ingresso dei *Fragmenta* (IV 12), «ch'è tra le donne un sole» (IX 10), che eclissa ogni altro splendore (prima quartina di CCXVIII, ultima terzina di CCXIX, cfr. CCXXV 2). Il sintagma *per memoria* registra l'assenza, per la quale le donne sono *sole* (v. 1), ma *Liete* per l'irradiamento di *quel sole*; nel verso che segue *per ... compagnia* registra la presenza, ora negata (per le ragioni enunciate dai vv. 7-8), per la quale le donne sono *accompagnate*, di modo che positivo e negativo sono mescolati tra loro.

6. *dogliose*: aggettivo che pone una rima interna desultoria con *pensose* del v. 1, in rapporto sinonimico, *triste* di Dante (*Se' tu colui*, 9; *Vita Nuova* XXII). *compagnia*: in *adnominatio* funzionale con *accompagnate*, v. 1.

7. *la qual*: complemento oggetto prolettico. *ne*: a noi, alle donne. *Invidia et Gelosia*: l'invidia del bene altrui (v. 8, cfr. introduzione a CLXXII) e la gelosia di sé, per la quale la donna si nasconde e si sottrae allo sguardo degli altri; è la stessa situazione del sonetto *L'aura serena*: «e 'l bel viso veder, ch'altri m'asconde, | che *sdegno o gelosia* celato tiemme» (nota a CXCVI 6). Per la coppia di sostanze ipostatizzate cfr. nota a CCVI 7.

8. *altrui ben, quasi suo mal*: è il tema del sonetto che giustappunto comincia con *O Invidia nimica di vertute*, «del mio ben pianga, et del mio pianger rida» (cfr. nota a CLXXII 9-10); ma verbalmente piú vicino il passo di *Tr. Cup.* III 100-5: «Io era un di color cui piú dispiace | de l'*altrui ben* che del *suo mal*, ... | d'amor, di *gelosia*, d'*invidia* ardendo». *si dole*: perché, come dice san Tommaso (*Summa theol.* II II, q. XXXVI, art. 3), «invidus enim tristatur de bono proximi; misericors autem tristatur *de malo* proximi»; cfr. *Fam.* VI 1, 1. Per il verbo singolare con doppio soggetto *Invidia et Gelosia* cfr. nota a LVII 7, CXXXIII 7, ecc.

9. *Chi pon freno ... legge*: chi frena la speranza degli amanti o dà loro una nor-

ma di comportamento? Ricordo, benissimo avvertito da Vellutello, dell'ultimo brano lirico del terzo libro della *Consolatio* di Boezio, dove è rinarrata la *fabula* di Orfeo, che negli Inferi non obbedisce alla *lex* tartarea e si volta indietro per guardare la sua Euridice: «Quis legem det amantibus? | Maior lex amor est sibi» (III, metr. XII 47-48). La scissione tra *alma* e *corpo* che qui si configura rimanda anche verbalmente al secondo sonetto indirizzato ad Orso dell'Anguillara: «Orso, al vostro destrier [= *corpo*] si pò ben *porre* | *un fren*, che di suo corso indietro il volga; | ma 'l cor [= *alma*] *chi legherà*, che non si sciolga...» (XCVIII). Per *pon freno* cfr. anche la nota a CCLXVIII 67.

10. *Nesun a l'alma*: nessuno *pon(e) freno* o *dà* ... *legge* all'anima, rispondono le donne consolatrici alla domanda del personaggio-poeta, suggerendo una presenza tutta mentale, spirituale, in opposizione ai condizionamenti della fisicità (*corpo*). *al corpo* ... *Asprezza*: può *porre freno* e *dar legge* un sentimento negativo contingente, come *Ira et Asprezza*. Questa coppia, di gusto stilnovistico (cfr. Dante, «Un dí si venne a me Malinconia | ... | e parve a me ch'ella menasse seco | *Dolore e Ira* per sua compagnia»), personifica uno sdegno, cruccio, rammarico (*Ira*, per collaudato provenzalismo) e una durezza di comportamento che nega la «dolce compagnia». Per lo scempiamento protonico di *Nesun*, tipico della scrittura di Petrarca, cfr. nota a CC 5 e a CCCXIX 1.

11. *questo* ... *in noi*: il condizionamento del corpo fisico è dimostrato sperimentalmente [*si prova*, forma passiva] «or in lei, talor ... in noi». Simile riferimento ad un'esperienza comune enunciata dalle donne è nel sonetto dialogico di Dante *Voi, donne*, sul tema della leggibilità transitiva dei fatti interiori: «Se nostra donna conoscer non pòi, | ch'è sí conquisa, non mi par gran fatto, | però che quel medesmo *avvenne a noi*» (vv. 9-11).

12. *Ma*: avversativa che introduce il rovesciamento positivo del discorso delle donne. *ne la fronte* ... *si legge*: tema della trasparenza dell'anima attraverso il volto (*fronte*), che ribalta la precedente divaricazione tra *alma* e *corpo*; *loci paralleli*: «'l cor negli occhi et ne la fronte ò scritto» (LXXVI 11), «non vedete voi 'l cor nelli occhi mei?» (nota a CCIII 6), «di fuor si legge com'io dentro avampi» (XXXV 8), «gli ardimenti | del cor profondo ne la fronte legge» (CXLVII 6), «ogni occulto pensero | tira in mezzo la fronte, ov'altri 'l vede» (CCLXIV 97-98); per *fronte* anche nota a CCXX 8. *legge*: altra *aequivocatio* delle terzine, che risponde a quella di *sole* delle quartine.

13. *sí*: a tal punto. *oscurar*: oscurarsi, turbarsi, come farebbe il sole, con richiamo interno a «poi 'l vedrem turbare» e alle «cose oscure et sole» di CCXVIII 7 e 13; cfr. «Occhi miei, oscurato è 'l nostro sole» (CCLXXV 1). Una simile bellezza oscurata dal dolore è nel sonetto citato di Dante, spartito tra la domanda del poeta (quartine) e la risposta delle donne (terzine): «Voi, donne, che pietoso atto mostrate, | chi è esta donna che giace sí venta? | ... | Ben ha le sue sembianze sí cambiate, | e la figura sua mi par *sí spenta*...». *alta bellezza*: la beltà celeste e non di questa terra cantata nei paraggi, CCXVII 12, CCXX 7, nota a CCXIII 4.

14. *rugiadosi*: umidi di lacrime, come stille di rugiada sull'erba, «tamquam gutta roris antelucani quae descendit in terram» (*Sap* XI 23), nella fusione tutta petrarchesca tra persona e natura, per cui si ha *sole* (v. 5), o *brine* (CCXX 3), o *neve* (CCXIX 5) e il massimo di scambio nella canzone CXXVII. Il tema del pianto (cfr. il trittico CLV-CLVII, che si conclude con lacrime di *cristallo*) rimanda ai due sonetti consecutivi per il pianto di Beatrice nella *Vita Nuova* XXII, *Voi che portate* (domanda del poeta: «Vedeste voi nostra donna gentile | bagnar nel viso suo di pianto Amore?», vv. 5-6) e *Se' tu colui* (risposta delle donne: «Vedestú pianger lei...», v. 7).

CCXXIII

Quando 'l sol bagna in mar l'aurato carro,
et l'aere nostro et la mia mente imbruna,
col cielo et co le stelle et co la luna
4 un'angosciosa et dura notte innarro.

Poi, lasso, a tal che non m'ascolta narro
tutte le mie fatiche, ad una ad una,
et col mondo et con mia cieca fortuna,
8 con Amor, con madonna et meco garro.

Il sonno è 'n bando, et del riposo è nulla;
ma sospiri et lamenti infin a l'alba,
11 et lagrime che l'alma a li occhi invia.

Vien poi l'aurora, et l'aura fosca inalba,
me no: ma 'l sol che 'l cor m'arde et trastulla,
14 quel pò solo adolcir la doglia mia.

Sonetto notturno annunciato da *Tutto 'l dí*, dove il momento di riposo dei «miseri mortali» (CCXVI 2) è rovesciato nella perpetua inquietudine dell'Io «plorans in nocte» come il Profeta delle *Lamentationes* (I 2) e come Didone (*Aen*. IV 529-32), senza sonno e senza «triegua di sospir'» (tema esordiale del Libro nella sestina XXII). A raddoppiare il dolore il poeta raddoppia anche i tempi della notte, lentamente distinta in successivi trapassi di luce, dei quali i due *Poi* temporali del testo (attacco dei due secondi piedi della fronte e della sirma, vv. 5 e 12) registrano soltanto lo stacco piú forte tra luce e tenebre; e dice 'tramonto' mediante perifrasi («Quando 'l sol bagna in mar l'aurato carro») e dice 'vespero' («et l'aere nostro ... imbruna»), che dal nome della stella occidentale «solem occiduum sequitur et tenebras sequentes praecedit» (Isidoro, *Etym*. V XXXI 5), nella prima quartina; e dice *alba* o crepuscolo mattutino o *matutinum*, ossia quell'intervallo di luce incipiente che sta «inter abscessum tenebrarum et aurorae adventum» (sempre secondo la partizione della notte dell'ascoltato Isidoro) e dice *aurora*, che è «diei clarescentis exordium et primus splendor aeris», lasciando la notte al centro del testo, illuminata da quelle stelle e da quella luna che consolano le tenebre di tutti senza temperare l'affanno del poeta che scrive e che continua lentamente e vanamente a narrare tutte le sue *fatiche* «ad una ad una» (vv. 5-6), a raddoppio del *labor* diurno, cosí come non consola in chiusura la luce del giorno: «me no...» (v. 13). Sonetto di discordanza dunque, con la disarmonia massima dei due soli del *Canzoniere* che non si accordano insieme come nel momento positivo del sonetto *Il cantar novo* (terzine di CCXIX, quartine di CCLV), segnato pertanto

da tratti di «relativa violenza» verbale (Contini), com'è la somma di voci uniche o rare in rima (*innarro*, *garro*, *inalba*, *trastulla*), mescolate alle scaglie di realtà simbolica delle virtuali parole-rima, come *luna* e *alba*, *cielo*, *notte*, *alma* e *aura*, all'interno del verso, gremito di sostanze come nella forma-sestina, fino al mirabile rispecchiamento di voci dell'ultima terzina: «Vien poi l'aurora, et l'aura fosca inalba...» (v. 12).

Sonetto su cinque rime di schema ABBA ABBA, CDE DCE. Assonanza in BC, *-una*, *-ulla*.

BIBLIOGRAFIA: Desideri, *Appunti su Fortuna*, pp. 591-607.

1. *Quando 'l sol ... carro*: tramonto ispirato a Virgilio, *Georg*. III 357-59: «Sol ... cum | praecipitem Oceani rubro lavit aequore currum» (Vellutello). Il verbo metaforico di Virgilio è reso con *bagna*, ma è lo stesso *lavit* nel passo parallelo di *Afr*. V 477-86, dove Phebo-Sole scende nell'Oceano dando luogo alla Notte («intulit Occeano vultus lacrimosaque lavit | ora cadens...»), serbando memoria del suo alloro perduto («*laurea*que ante oculos stabat sua sacra»), con quel ricordo dell'astro antropomorfico che questo testo registra mediante i simboli fonici *l'aurato-l'aere-l'aurora-l'aura*; cfr. *Afr*. I 129-30: «ubi fessus... | Phebus et estivo detergit pulvere currum». *l'aurato carro*: il carro d'oro di Phebo, dono di Vulcano (*Met*. II 106-8); cfr. L 15-17: «Come 'l sol volge le 'nfiammate rote | per dar luogo a la notte, onde discende | dagli altissimi monti maggior l'ombra...».

2. *l'aere nostro*: l'aria di «questo ... hemispero» occidentale (IV 3), come in *Inf*. XXXIV 5 «quando l'emisperio nostro annotta» (Carducci); cosí affettivamente *tenebre nostre* (XXII 14), *dí nostro* (L 2), *nostro ciel* (CLXXXV 14). Insieme all'*aere* dell'esperienza collettiva *imbruna* anche la *mente* dell'esperienza individuale, l'anima del poeta per parallela mancanza di luce, con quell'identificazione natura-persona che nell'ultima terzina sarà rovesciata, ribaltando i colori (*imbruna*, *inalba*) e la somiglianza («me no...»). *imbruna*: diventano scuri, s'incupiscono. Verbo neutro per medio (ma per alcuni attivo) e singolare con doppio soggetto, come spesso in Petrarca, cfr. nota a CCXXII 8. Simile color bruno che segue il tramonto in L 29-31: «Quando vede 'l pastor calare i raggi |... | e 'nbrunir le contrade d'orïente» e nella sestina notturna CCXXXVII 22: «Ratto come imbrunir veggio la sera...» Scherillo richiama l'*aere bruno* ad attacco di *Inf*. II, pertinente anche per la «guerra» e per le «fatiche» della situazione che segue.

3. *cielo ... stelle ... luna*: elementi della natura, allineati come in CCXVIII 9, che assicurano una luminosità alla notte che verrà, contro le persistenti tenebre dell'Io, e con i quali il poeta 'contratta' (*innarro*, v. 4), come in un negozio perdente, una notte angosciosa.

4. *dura*: faticosa, difficile; similmente «duro campo di battaglia il letto» per il poeta insonne nel sonetto del passero solitario, per cui nota a CCXXVI 8. *notte*: altro lemma da sestina (CCXXXVII, CCCXXXII), come *cielo* (CXLII), *stelle* (XXII), *luna* (CCXXXVII), *alma* (v. 11) e *aura* (v. 12, CCXXXIX). *innarro*: mi assicuro dando l'*arra* o caparra di dovute lacrime e sospiri, m'accaparro una notte tormentosa. Tema parallelo nella sestina CCXXXVII 13: «Io non ebbi già mai tranquilla notte». Per il verbo denominale, un *unicum* del Libro (memorizzato nella sua unicità semantica dal Tasso nella *Gerusalemme conquistata*, I III 90), cfr. Guinizzelli, *Madonna, il fino amor*, 88-90: «lo don di benvoglienza, | ch'i' credo aver per voi tanto 'narrato: | se ben si paga, molto è l'acquistato»; *Fiore*, LV 3, CXLVII 8.

5. *Poi*: quando la notte succede all'ultima luce della sera. *lasso*: il solito oimè, qui in rapporto d'assonanza interna con la rima *-arro* e con *bando* (v. 9),

cfr. CCII 1, ecc. *tal che non m'ascolta*...: il solito pronome ambiguo e dissolvente del *Canzoniere*, che può celare via via la Morte (cfr. nota a LXXI 45), Amore (CXXXIV 5), Laura (CCCXIX 8, CCCLXVI 92), un Essere primario la cui indeterminatezza coincide con un eccesso di determinazione. Qui *tal* non può rappresentare nessuno di quelli con i quali il poeta mormora e si lamenta (*garro*), tanto meno Laura (tutti i commentatori), e si lamenta perché «tal ... non m'ascolta», il quale potrà essere Dio, che non ha orecchie per il *labor amoris* (*fatiche*), come non ce l'ha Augustinus, che nel *Secretum* rappresenta l'Alter-Ego di Franciscus nella condanna del *labor* profano; il suggerimento viene dal Vangelo di Giovanni, IX 31: «Scimus autem quia peccatores Deus *non audit*; sed si quis Dei cultor est ... hunc exaudit», e dal Salmo davidico XXI 3: «Deus meus, clamabo per diem, et non exaudies, et nocte, et non ad insipientiam mihi»; è anche la situazione di Didone che prega chi non l'ascolta: «sed nullis ille movetur | fletibus, aut voces ullas tractabilis audit; | fata obstant placidasque viri deus obstruit auris» (*Aen*. IV 438-40). *narro*: rima *en écho* con *innarro* piú ritardante *enjambement*.

6. *fatiche*: affanni (amorosi), cfr. CCCIII 7, CCCXVI 13, CCCXX 11. *ad una ad una*: formula di lentezza, come in CXXVII 85 e in CCLXXIII 5-6, «Le soavi parole e i dolci sguardi | ch'ad un ad un descritti et depinti ài...».

7-8. *mondo* ... *fortuna* ... *Amor* ... *madonna*...: i consueti 'avversari' dell'amante, compreso il *mondo* in quanto contrario di *cielo*, e l'Io stesso (*meco*), sul quale si esercita la forza del *mondo*, di *fortuna*, *Amor* e *madonna*; con lo stesso messaggio e concentrazione di sostanze nel vicino sonetto CCXXIX 9-10: «Tengan dunque ver' me l'usato stile | Amor, madonna, il mondo et mia fortuna...»; cfr. nota a CCVII 45. *meco*: con me stesso. *garro*: mi lamento con, dò la colpa a; richiamo interno a CLXXIII 7, dove il cuore del poeta «seco et con Amor si lagna» (cfr. anche nota a CCII 14) e a CCLXV 7-8: «ben ò di mia ventura, | di madonna et d'Amore onde mi doglia», nonché al tema di CCLXXIV. Nell'altra occorrenza del *Canzoniere* il verbo *garrire* (classico e agostiniano) indica il mormorio indistinto del lamento degli uccelli: «e garrir Progne et pianger Philomena» (CCCX 3), in sintonia con Alano nel *De planctu Naturae*, metr. V 49-50; «Discursus varii fontis garrire videres, | prologus in sompnum murmur euntis erat...»; cfr. *Par*. XIX 147, «si lamenti e garra» (in rima con *arra*), *Inf*. XV 92 (sempre con *arra*).

9. *'n bando*: bandito dalle mie notti; cfr. CCXVI 8; «le mie notti il sonno | sbandiro» della canzone CCCLX 62-63. *del riposo è nulla*: non è possibile alcun riposo, un'ora tranquilla; similmente «nulla sarebbe di tornar mai suso», *Inf*. IX 57.

10. *ma sospiri*: è sottinteso il verbo *sono*, o meglio *è* (v. 9), per zeugma complicato sintatticamente. *infin a l'alba*: clausola in fin di verso della sestina XXII 6: «per aver posa almeno infin a l'alba».

11. *lagrime*: le lacrime notturne tematiche del sonetto CCXVI. *alma*: bisillabo da sestina che pone una clausola interna assonanzante con *alba* (entrambi *mots-refrain* di XXII e CCXXXIX), con una pausa che sottolinea l'interiorità di quelle lacrime. *occhi*: in sintonia con il Profeta, *Ier* XIV 17: «Deducant oculi mei lacrimam per noctem...».

12. *poi*: il secondo avverbio temporale del testo, che registra il passaggio dal primo chiarore dell'alba all'arrivo del sole, cosí come il *Poi* della seconda quartina sottilmente registra il transito dall'ultima luce del vespro alle tenebre della notte (v. 5). *l'aurora*: secondo il tema annunciato nel sonetto *Il cantar novo* (cfr. nota a CCXIX 9), con il gioco fonico allusivo che caratterizza la sestina

CCXXXIX in apertura: «Là ver' *l'aurora*, che sí dolce *l'aura*». *l'aura*: altro rintocco fonico interno (scadenza del primo emistichio settenario) di *l'alba*, *l'alma* piú *l'aurora*. Il lemma cosí connotato si oppone a *l'aere* (v. 2), come *inalba* a *imbruna*. *fosca*: scura, tenebrosa, 'bruna'; con simile opposizione nella sfera dell'Io: «i dí miei fur sí chiari, or son sí foschi» (CCCIII 12), «al dolce aere sereno, al fosco et greve» (CXLV 6), CLI 3, CLIII 10-11, CXCIV 7, CCXXVI 7. *inalba*: imbianca, rischiara, illumina. Voce unica di coniazione petrarchesca, sul latino argenteo e medievale *inalbare*; cfr. Apuleio, *Metamorphoses* X 20, 3: «cerei ... nocturnas nobis tenebras inalbabant» (Carducci). Gioco etimologico in rima con *alba*.

13. *me no*: l'aurora di natura non rasserena il «penser torbido et fosco» dell'amante, sempre in cerca del dolce lume del 'suo' sole, come nel secondo sonetto dell'Aura (CXCIV 7-8). *sol*: *quel sole*, quello solo (v. 14), evocato da vicino nel sonetto che precede, CCXXII 5. Al solitario *sol* (alla clausola del primo emistichio quinario) fanno eco i monosillabi *no*, *cor*, *pò* piú *solo* nell'ultimo verso. *m'arde*: come fanno «le faville e 'l chiaro lampo» di CCXXI 6-8. *trastulla*: mi riempie di gioia, in antitesi tutta petrarchesca a *m'arde*. Altro verbo raro che suggerisce l'equazione *sol* = occhi splendenti, dove Amore stesso *si trastulla* nella seconda *cantilena oculorum*, cfr. nota a LXXII 51; *Tr. Tem*. 133; *Purg*. XVI 90; *Par*. IX 76 e XV 123.

14. *quel*: «quel sole» (CCXXII 5). *solo*: lui soltanto. Il gioco petrarchesco *sol* ... *solo* («ch'è sola un sol», CCXLVIII 3) sembra implicato con la pseudo-etimologia di Isidoro: «Sol appellatus eo quod solus appareat, obscuratis fulgore suo cunctis sideribus» (*Etym*. III LXXI 1), per cui si veda il tema della prima quartina e dell'ultima terzina del dittico CCXVIII-CCXIX. *adolcir*: addolcire, con ripresa del tema della contrastante *dulcedo* di CCXXI 5 e 12; cfr. CV 58.

CCXXIV

S'una fede amorosa, un cor non finto,
un languir dolce, un desïar cortese;
s'oneste voglie in gentil foco accese,
un lungo error in cieco laberinto;

se ne la fronte ogni penser depinto,
od in voci interrotte a pena intese,
or da paura, or da vergogna offese;
s'un pallor di vïola et d'amor tinto;

s'aver altrui piú caro che se stesso;
se sospirare et lagrimar mai sempre,
pascendosi di duol, d'ira et d'affanno;

s'arder da lunge et agghiacciar da presso
son le cagion' ch'amando i' mi distempre,
vostro, donna, 'l peccato, et mio fia 'l danno.

Elenco delle *cagioni* (v. 13) del malessere amoroso, fatto di stati disarmonici interno-esterni secondo la dura e antica legge di Amore, che prescrive sí fedeltà e sincerità (v. 1), ma anche il conflitto d'un *languir dolce*, non a caso simile all'«incolumis langor» di Alano di Lilla (*De planctu Naturae*, metr. IX 4) e alla discordante «langueur toute santeïve» annoverata da Ragione tra gli *oxymora Amoris* nel *Roman de la Rose* (v. 4275), e ancora una discrezione e *mezura* di comportamenti (circoscritta dagli aggettivi specifici del linguaggio cortese: *cortese* appunto, *oneste*, *gentil*) sommata allo squilibrio e al disordine dell'ovidiano «lungo error in cieco laberinto» (v. 4), col necessario corredo di tremore, timore, pallore, lacrime e sospiri, distintivi del blasone dell'amante. Tanti sparsi e contrastanti fenomeni sono giustapposti con *accumulatio* sapiente in un'unica protasi di frase condizionale (vv. 1-13), nominale e intensamente anaforica, col verbo rinviato al penultimo verso del testo: «*S'un*a fede amorosa ... | *s'on*este voglie ... | *se ne* la fronte ... | *s'un* pallor ... | *s'*aver ... | *se* sospirare ... | *s'*arder ... | *son* le cagion'...», dove il predicato sospeso *son* giunge da ultimo anch'esso allitterando a chiudere la lista (simile movimento fonico-semantico nel falso *plazer* CCCXII: *Né* ... *né* ... *né* ... *né*... | *Noia* m'è 'l viver»), mentre il verbo dell'apodosi è riservato per l'accusa finale: «vostro, donna, 'l peccato, et mio fia 'l danno», nel futuro della rimozione. Alcuni tratti del testo rimandano al brano conclusivo del terzo *Triumphus Cupidinis*, anch'esso una specie di breviario della scienza erotica, contrassegnato da celebrata anafora: «*Or so* come da sé 'l cor si disgiunge, | ... *so* ... *so* ... *so* ... | In *s*omma *so*...» (vv. 151-87), con i motivi sintomatici co-

muni di *paura* e *vergogna* (v. 7, *Tr. Cup*. III 156), del «rotto parlar» dell'amante sopraffatto (v. 6, *Tr. Cup*. III 185), e soprattutto dell'ossimorico compendio di ghiaccio e di fuoco contenuto nel verso «s'arder da lunge et agghiacciar da presso» (v. 12, *Tr. Cup*. III 168), che transita dai *Triumphi* ai *Fragmenta* come cifra non eludibile, e quindi autocitata, dei *fluctus* amorosi. Questa privata intertestualità introduce al piccolo 'Trionfo' che segue nel Libro *Dodici donne* (cfr. introduzione a CCXXV).

Sonetto su cinque rime di schema ABBA ABBA, CDE CDE, come CCXXV e CCXXVI. Assonanza in BD, *-ese*, *-empre*.

1. *fede amorosa*: fedeltà d'amore; cosí nel sonetto LXXXII, con simile anafora nelle terzine: «s'un cor pien d'amorosa fede | ... | Se 'n altro modo cerca...»; cfr. Cino da Pistoia, *Oimè, ch'io veggio*, 14: «color che son ne l'amorosa fede»; «vedi 'l mio *amore*, et quella pura *fede*» (CCCXLVII 7); *Tr. Mor*. II 76. *cor non finto*: in forma litotica corrisponde alla *sincera mens* delle Scritture (*2 Petr* III 1).

2. *languir*: sofferenza, ossimoricamente *dolce*, secondo la natura contraddittoria di Amore; si veda Frate Ubertino, in disputa con Chiaro Davanzati, *In gran parole*, 36: «languir con gioia, solazzo e lamento» (sempre infinito sostantivato); la stessa sovversione del sonetto «Beato in sogno et di languir contento» (CCXII 1). *desïar cortese*: la speranza di remunerazione amorosa improntata alle leggi di Cortesia, che nel codice trobadorico vieta ogni eccesso, ogni «desïar soverchio» (il delirio della canzone *Lasso me*, LXX 32); cfr. LXXII 75, CCLXX 81.

3. *oneste voglie ... accese*: desideri onestamente alimentati in nobile fiamma. Gli aggettivi *cortese*, *oneste* e *gentil* appartengono tutti allo stesso campo semantico del linguaggio stilnovistico e s'intrecciano tra loro; tant'è vero: «et al foco gentil ond'io tutto ardo» (nota a LXXII 66), «arde | d'onesto foco» (CCLXXXV 9-10), «d'onesto foco ardente» (CCCLII 5). Tutta la stessa gamma nel *Triumphus Pudicitie*, «ch'*accende* in cor *gentile oneste voglie*», v. 182.

4. *lungo error ... laberinto*: il continuo errare nel labirinto senza via d'uscita (*cieco*) dello stato amoroso, con l'immagine finale del sonetto *Voglia mi sprona*, «vicino nel libro, e certo nel tempo» (Contini, *Varianti*, p. 184), con lo stesso inestricabile labirinto (Alano), per cui cfr. nota a CCXI 14 e l'introduzione alla sestina CCXIV. Il solo Daniello rimanda opportunamente al paragone virgiliano col Labirinto di *Aen*. V 588-91: «Ut quondam Creta fertur Labyrinthus in alta | parietibus textum *caecis* iter ancipitemque | mille viis habuisse dolum, qua signa sequendi | frangeret indeprensus et inremeabilis *error*...», con l'*inextricabilis error* di *Aen*. VI 27 (Benavides); cosí Ovidio di Dedalo, *Met*. VIII 160-67: «ponit opus turbatque notas et lumina flexu | ducit in errorem variarum ambage viarum | ... ita Daedalus implet | innumeras errore vias...»; un *error* simile a quello di Enea, «*longis erroribus* actum» (*Met*. XV 771), con il quale Ovidio stesso s'identifica nei *Tristia* IV X 109: «mihi tandem longis erroribus acto»; cfr. Sedulio, *Paschale carmen*, 43-44. In parallelo l'epistola metrica a Giovanni Barrili: «coecumque chaos, labyrinthia claustra, | erroresque novos, et inextricabile septum | ... | Amissumque semel nequit unquam attingere limen» (*Epyst*. II 3, 3-6). Per l'*errore* come errare cfr. nota a CLXI 7.

5-6. *se ne la fronte ... interrotte*: se ogni pensiero dipinto in volto (*fronte*), o rappresentato nel suono rotto delle parole... Alla trasparenza del volto come specchio del cuore («Ma spesso ne la fronte il cor si legge», cfr. nota a CCXXII 12; *Tr. Pud*. 59-60) qui è aggiunta la leggibilità del pensiero attraverso l'intonazione della voce e delle parole. *voci interrotte*: segni del malessere dell'amante, come

diagnostica Agostino nel *Secretum*: «vox fragilis luctu rauca, fractusque et interruptus verborum sonus, et quicquid tumultuosius aut miserius fingi potest. Hec ne tibi vedentur signa sanitatis?» (III, p. 156); cfr. XLIX 7-8, CCXIII 13. *a pena intese*: impercettibili, perché l'amante è «tremante et fioco», come nella situazione di CLXX 9-11. Rima ricca con *cortese*.

7. *paura* ... *vergogna*: *Timor* e *Pudor*, caratteristici di chi ama, evocati in coppia in *Tr. Cup.* III 156 e in *Tr. Mor.* II 142-44: «Tu eri di mercé chiamar già roco, | quando tacea, perché vergogna e tema | facean molto desir parer sí poco». Nel *Fiore* Vergogna e Paura è la coppia parente che fa ostacolo all'Amante, XIX 10, XXII 5, XXIII 9, ecc., sul modello di *Honte*, figlia di Ragione, e di *Peor*, i personaggi deputati a difendere la rosa dagli attacchi di Venere nel *Roman de la Rose*, vv. 2820 sgg., ecc.

8. *pallor di vïola* ... *tinto*: il pallore degli amanti, che non piega l'animo della donna rigida e crudele, in un'ode di Orazio (*Carm.* III x 14), qui superbamente tradotto: «tinctus viola pallor amantium» (Daniello). Per le violette primaverili come sintomo amoroso cfr. nota a CLXII 6 («amorosette et pallide vïole»), CV 64, CXXVII 29, CCCLII 6.

9. *altrui*: l'Altro da sé. Con lo stesso andamento in *Spirto gentil*: «pensoso piú d'altrui che di se stesso» (LIII 101; CCLV 11).

10. *sospirare et lagrimar*: «i sospiri, et le lagrime» come suono e contenuto delle rime sparse (LXI 11); cosí in CCXXIII 10 e nel vicino sonetto CCXXVI 5: «*Lagrimar sempre* è 'l mio sommo diletto»; con la stessa clausola in fin di verso LXXIII 3: «che m'à sforzato *a sospirar mai sempre*».

11. *pascendosi* ... *d'affanno*: cioè dell'abbondante «cibo» amaro dello stato amoroso, come nell'*incipit* del sonetto CCCXLII 1-2, per cui cfr. Cino, *O giorno di tristizia*, 13-14: «e di pianto, d'angoscia e di sospiri | pasci 'l meo cor dolente disperato»; cfr. note a XCIII 14, CXXX 5, CCVII 40; *Sen.* III 1 al Boccaccio, citando Ovidio: «ego vero malis meis pascor». *ira*: rammarico, a raddoppio di *duol*, per diffuso provenzalismo; cosí «Dolore e Ira» nel sonetto di Dante *Un dí si venne*, 4; CCXXII 10.

12. *arder da lunge* ... *da presso*: rovesciamento della legge che vuole che l'amante arda in presenza del suo *foco* (v. 3), enunciata dal dio d'Amore nel *Roman de la Rose*, 2346: «qui plus est pres dou feu plus art»; ma tutto petrarchesco è il tema della nostalgia, per cui si veda il raddoppio finale del primo sonetto dell'Aura: «ché da lunge mi struggo et da presso ardo» (cfr. nota a CXCIV 14). Per la tensione *da lunge* ... *da presso* cfr. in parallelo CXXVII 47-48, e nota a CCXXI 10. *agghiacciar*: sta a *paura* e *vergogna* come *arder* sta a *foco*, vv. 7 e 3. Lo stesso verso «arder da lunge et agghiacciar da presso» è nell'elenco finale di *Tr. Cup.* III 168, tra i consaputi e autocitati paradossi d'amore.

13. *son le cagion' ch(e)*: se tutte queste sopra elencate (nei vv. 1-13 in un unico periodo sintattico, cfr. sonetto C) sono le cause per le quali... *mi distempre*: mi sciolga, mi strugga (come solido in liquido), esattamente nel modo enunciato nella ballata *Quel foco*: «Amor ... | vòl che tra duo contrari mi distempre», per cui nota a LV 14, CCCLIX 38; *Tr. Mor.* II 136.

14. *vostro* ... *'l peccato*...: probabile citazione della formula trobadorica di Rigaut de Barbezieux, già messa in funzione nella canzone *Ben mi credea* («La colpa è vostra, et mio 'l danno et la pena», cfr. nota a CCVII 78): «mieus er lo danz e vostr'er lo pechatz» (*Tot atressi con la clartatz*, 21). *fia*: sarà. *danno*: quella pena evocata nel vicino sonetto *Qual mio destin*, cfr. introduzione e nota a CCXXI 4.

CCXXV

Dodici donne honestamente lasse,
anzi dodici stelle, e 'n mezzo un sole,
vidi in una barchetta allegre et sole,
4 qual non so s'altra mai onde solcasse.

Simil non credo che Iason portasse
al vello onde oggi ogni uom vestir si vòle,
né 'l pastor di ch'ancor Troia si dole,
8 de' qua' duo tal romor al mondo fasse.

Poi le vidi in un carro trïumphale,
Laurëa mia con suoi santi atti schifi
11 sedersi in parte, et cantar dolcemente.

Non cose humane, o visïon mortale:
felice Autumedon, felice Tiphi,
14 che conduceste sí leggiadra gente!

L'*incipit* di questo sonetto *Dodici donne honestamente lasse*, carico di allusioni e di messaggi segreti, introduce a due visioni spartite tra fronte e sirma, *vidi* ... *vidi*... (vv. 3 e 9), animate da una «barchetta» e da un «carro trïumphale». La prima visione è in apparenza una specie di *rêverie* cortese-stilnovistica, con quella barchetta che assomiglia alla «nef de joie et de deport» del mago Merlino nei romanzi arturiani, modello del «vasel» sognato da Dante nel sonetto *Guido, i' vorrei*, nonché della piú antica navicella desiderata nel *Mare amoroso*: «E se potesse avere una barchetta, | tal com' fu quella che donò Merlino | a la valente donna d'Avalona, | ch'andassi senza remi e senza vela...» (vv. 212-15). Ma niente è piú lontano dall'assunto del testo, che non prevede amorose evasioni bensí amorose visioni (*visïon*, v. 12) nel gusto dei *Triumphi*, dei quali soltanto il verbo *vidi*, che privilegia l'aspetto iconico del sogno (*Tr. Cup.* I 11), e il «carro trïumphale» (*Tr. Cup.* I 15) sono i tratti pertinenti immediatamente apprezzabili. Tuttavia, in questo breve 'Trionfo' lirico da grande epitomizzatore di se stesso, nessun segno è innocente e tutto va letto secondo le leggi retoriche della *visio*, sia pure adattate al prezioso disegno antinarrativo dei *Fragmenta*. Illuminante è cosí il *Dodici* iniziale per la forza dei numeri segretamente posti nei libri sacri, che «traslate ac mystice» chiariscono la materia, altrimenti chiusa «propter numerorum imperitiam», come scrive Agostino nel trattato *De doctrina christiana*, parlando appunto della perfezione del numero 3 e del numero 4, che entrano nel 12, l'uno attinente all'anima e l'altro al corpo, cielo e terra, virtú teologali e virtú cardinali (II XVI 25; cfr. introduzione a XXX). Cosí pieno di risonanze è quel *sole*

abbagliante in mezzo alle stelle, che riprende sí i segni del codice lirico annunciati dai sonetti CCXVIII-CCXIX («suol dell'altre fare | quel che fa 'l dí de le minori stelle»), ma contemporaneamente evoca lo splendore di Veritas nella visione iniziale del *Secretum*, sulle orme di Filosofia nella *Consolatio* di Boezio (I 1), anch'essa decorata di cifre simboliche: «mulier quedam inenarrabilis etatis et luminis, formaque non satis ab hominibus intellecta ... Hec igitur me stupentem insuete lucis aspectum et adversus *radios, quos oculorum suorum sol fundebat*, non audentem oculos attollere...» (Proemio). Fortemente allusivo è il trascuratissimo avverbio *honestamente*, una parola-chiave dissimulata, che per prima nel testo enuncia obliquamente il nome d'una Virtú, Honestas o Pudicitia che dir si voglia, trionfante in fine («con suoi santi atti schifi», v. 10), che lascia intravedere, al modo del Petrarca piú ellittico, una guerra passata, una battaglia vinta contro Amore e contro Voluptas (per questo le donne sono *lasse*) che rimane tutta fuori del testo, contro l'esibita e tradizionale immaginazione bellica dei *Trionfi*. La stessa Donna trionfante, ultima eroina narrabile d'una nuova mitologia tra i diletti eroi della memoria letteraria (Giasone e Paride della seconda quartina impersonano tutta l'archeologia di navi favolose, sempre nel gusto antiquario dei *Trionfi*), è latinamente in un emblema vivente *Laurëa mia*, poetica e arborea (v. 10), e non già *Laura mia*, come nella variante affettiva in lingua materna e di dimensione terrestre della sestina CCCXXXII 50, raddoppiata per il dolore.

Nel cosiddetto «sirventese delle belle donne» di Giovanni Boccaccio, *Contento quasi ne' pensier d'amore*, databile «verso il 1342» (Branca), è stato intravisto il termine *post quem* in termini di dipendenza (Natali, *Da Boccaccio a Petrarca?*, pp. 76-80); ma testo tale non risponde al contatto né per il 'genere' (quello dell'antico torneo di dame nonché rassegna delle piú belle donne di Firenze firmato da Antonio Pucci, cui allude anche Dante con la «pistola in forma di sirventese» nella *Vita Nuova* VI) né per riscontro alcuno intertestuale fondato, trattandosi per di piú di dodici trasparenti *donzelle* nominate ad una ad una e non già di dodici al seguito d'una sola, anche se l'adorata Fiammetta (la quinta) è anch'essa un *sole* (v. 40). Piú interessante invece il sonetto del giurista parmense Gabrio Zamorei, *legum doctor*, che manda a Petrarca un sonetto insieme ad un'epistola metrica, ricevuti il 30 aprile 1344; un lambiccato e scadente sonetto che comincia *Le duodex donne chi prima fer luce*, dove le dodici donne, come le illuminanti dodici Tavole della legge, stanno in compagnia della Giurisprudenza (o Iustitia) in contrasto con le nove Muse, secondo l'arguta lettura di Costanza Faraggiana di Sarzana, *Gabrio Zamorei: un funzionario visconteo amico del Petrarca*, in SP, n.s. I (1984), pp. 237-41; un quadro allegorico forse di qualche stimolo per il poeta dei *Triumphi*, che infatti risponde con *Epyst.* II 9, 4 maggio 1344.

Sonetto su cinque rime secondo lo schema ABBA ABBA, CDE CDE, come CCXXIV e CCXXVI.

BIBLIOGRAFIA: Marcozzi, *Allusione a Ovidio*, pp. 124-38.

1. *Dodici donne*: numero simbolico per un corteggio rituale (i dodici Apostoli, i dodici Pari di Carlomagno), primo indizio della visione che si svolge (v. 12) all'insegna delle dodici stelle della *visio* dell'*Apocalisse* XII 1 (guerra della Donna-Eva con il gran Drago-Satana): «Et signum magnum apparuit in caelo: mulier amicta sole, et luna sub pedibus eius, et in capite eius corona stellarum duodecim» (Castelvetro, che per il v. 2 cita anche Orazio, *Serm.* I VII 24-25, per cui cfr. Martelli, *Contributi*, pp. 103-5). *lasse*: stanche, per la guerra sostenuta contro Amore con le armi di Onestate (*honestamente*), virtú-principe contro *Libido* (cosí nel passo di *Tusc.* V XV dove Cicerone tesse l'elogio del bene dell'one-

stà; cfr. *Afr.* II 62-69). Questo primo verso, linguisticamente opaco com'è il linguaggio dei sogni, introduce al 'trionfo' delle terzine, che senza questa vittoria iniziale non avrebbe senso; ma comunemente s'intende: «In atto e positura compostamente e leggiadramente abbandonata e negletta» (Leopardi), o «negli atti e nelle movenze come stanche e pur onestamente composte» (Chiòrboli), ecc.

2. *anzi dodici stelle*: *comparatio* delle *donne-stelle*, avviata in CCXVIII 4 e CCXIX 14, che ha tutte le sue motivazioni esplicite nel *Triumphus Mortis*, dove le «compagne elette» tornano trionfando dalla «nobile vittoria» contro Amore: «Stelle chiare pareano, *in mezzo un sole* | che tutte ornava e non togliea lor vista» (I 25-26). Per il movimento del primo emistichio settenario cfr. in parallelo: «il suo pianeta, | anzi 'l re de le stelle» (CCXV 5-6). *un sole*: «quel sole» al quale le donne-stelle di CCXXII 5 fanno corteggio (con la stessa rima equivoca di *sole*); *Tr. Cup.* III 133.

3. *vidi*: il verbo specifico della *visio* nei *Trionfi* fin dall'esordio («vidi una gran luce | ... | Vidi», *Tr. Cup.* I 11-13) e nella canzone delle Visioni (cfr. introduzione a CCCXXIII), anche qui debitamente iterato al trapasso delle terzine, v. 9. *barchetta*: una *navicula*, come quella degli Apostoli nel mare dell'essere (*Mt* VIII 23-27, *Mc* IV 35-40, *Lc* VIII 22-25), che rinvia alla periclitante *barchetta* dell'Io nella canzone CCLXIV 82 e in CCXXXV 7. *allegre*: raro aggettivo, ricorrente nel *Canzoniere* soltanto nel traslato di CCXLIX 10 (i «panni allegri» deposti dalla donna «grave et pensosa»), con valore supplementare rispetto a *Liete* di CCXXII 1 e 5, certo allusivo alla situazione iniziale di *Tr. Mor.* I 1-23: «Quella leggiadra e gloriosa donna | ... | tornava con onor da la sua guerra, | *allegra*, avendo vinto il gran nemico | che con suo' ingegni tutto il mondo atterra [Amore], | non con altre arme che col cor pudico | e d'un bel viso e de' pensieri schivi [cfr. v. 10] | ... | La bella donna e le compagne elette | tornando da la nobile vittoria, | in un bel drappelletto ivan ristrette | ... | Non uman veramente, ma divino | lor andare era [cfr. v. 12 e XC 9-10]...»; subito dopo con la stessa connotazione «quella brigata allegra» (*Tr. Mor.* I 29). *sole*: solitarie nello spazio visivo, senza compagnia se non di se stesse; richiamo interno a «Liete ... et sole» di CCXXII 1.

4. *qual ... solcasse*: tale barchetta quale non so se un'altra (di pari meraviglia) abbia mai navigato, per fiume o per mare (che le *onde* siano del Rodano è un'illazione innecessaria e inopportuna dei commentatori). Notabile la funzionale allitterazione che fonde le quartine nella comune immagine di straordinarie barchette e nella mancanza di termini di paragone («non so ... non credo»): «*so*le ... *so*le ... *so* *s*'altra ... *so*lcasse. | *Si*mil non credo ... *si* vòle».

5-6. *Simil ... si vòle*: una «barchetta» simile a questa non credo conducesse Giasone alla conquista del vello d'oro, del quale (*onde*) tutti ora si vogliono rivestire (per sfoggio di ricchezza)... Il paragone con la nave Argo, bella e ben guarnita (sulla fattura e navigazione della quale si diffonde il *Roman de Troie*, vv. 894 sgg., nonché la versione italiana di Binduccio dello Scelto), che per prima attraversò il mare inaugurando l'èra dei cercatori d'oro (cosí il *Roman de la Rose*, 9474-77: «n'onques n'avoit la mer passee | Jason, qui primes la passa, | quant les navies compassa | por la toison d'or aler querre»), finisce in negativo con allusione alla pompa di questo mondo (il «vello onde oggi ogni uom vestir si vòle»), cosí come il paragone con la nave di Paride finisce in negativo con la guerra «di ch'ancor Troia si dole» (v. 7): duplicità di immagini scorciate, fatte probabilmente per contrapporre il bene cristiano (prima quartina) al male pagano (seconda quartina) sia pure splendido e celebrato («de' qua' duo tal romor al mondo fasse», v. 8); comunque, senza un'ipotesi di celebrità macchiata di negativo, l'allusione all'oro che corrompe (cfr. *Sine nomine*, IX) e alla guerra che semina dolore sarebbe fuori luogo (Chiòrboli). *onde*: col quale, in gioco equivoco interno con le *onde* del v. 4.

7. *'l pastor ... si dole*: Paride, cosí chiamato in *Tr. Cup.* I 136-38, con lo stesso amaro esito: «seco è 'l pastor che male il suo bel volto | mirò sí fiso, ond'uscir gran tempeste, | e funne il mondo sottosopra vòlto»; «pastor frigius» in *Fam.* XXIV 10, 105; cfr. *Fam.* I 5, 14, dove si ricorda il giudizio di Paride che premia la bellezza di Venere: «voluptas blanda sed brevis, dulce principium amari exitus». Allontanato da corte per triste profezia, Paride era stato allevato tra i pastori sul monte Ida (Ovidio, *Heroid.* XVI 53-70); cfr. anche l'ode di Orazio che appunto comincia: «Pastor cum traheret per freta navibus | Idaeis Helenen perfidus hospitam...» (*Carm.* I xv; Zingarelli). Il *pastor* è complemento oggetto come *Iason*, in dipendenza di *non credo che ... portasse*, v. 5.

8. *de' qua' duo ... fasse*: dei quali due 'eroi', Giasone e Paride, tanto si parla, ai quali si dà tanta risonanza. Il latino *rumor* è anche la voce, il *grido* (XXXI 11) del consenso comune; cfr. *Purg.* XI 100: «Non è il mondan romore altro ch'un fiato | di vento...»; LIII 39. *fasse*: si fa.

9. *Poi*: avverbio che segna il trapasso senza tempo della visione. *carro trïumphale*: come il «triumfal carro» iniziale di *Tr. Cup.* I 15 e quelli delle varie visioni dantesche (*Purg.* XXIX 107, XXXII 118-19); cfr. il tema di *Tr. Pud.* 145-147: «Con queste e con certe altre anime chiare | triumfar vidi di colui che pria | veduto avea del mondo triumfare», non senza un'eco di *Sap* IV 2: «in perpetuum coronata triumphat, incoinquinatorum certaminum praemium vincens».

10. *Laurëa*: è il nome latino dell'alloro, simbolo arboreo di Virtus e di Gloria, che qui è tenuto distinto dalla soluzione *Laura* della vicina sestina CCXXXIX 8 e 23 e del sonetto CCXCI 4; una *Laurëa* (latinismo anche sillabico) in emblema di trionfo, come enuncia la donna stessa nella canzone CCCLIX 50-52: «il lauro segna | trïumpho, ond'io son degna, | mercé di quel Signor che mi die' forza». *santi*: come *santi* sono gli occhi (LXX 15), i vestigi (CCCVI 12) e *sante* le parole e l'opere (CCIV 4, CCLXXXVII 14), ecc. della donna in tutto il Libro. *schifi*: schivi, pudichi; cfr. CLXXVII 8; *Tr. Mor.* I 8.

11. *sedersi ... cantar*: infiniti retti da *vidi* (v. 9), in una segmentazione dell'immagine che dà *Poi le vidi...* e (*vidi*) *Laurëa mia*; cfr. *Purg.* VII 82-83: «in sul verde e 'n su' fiori | quindi seder cantando anime vidi...». *in parte*: in disparte (Ferrari, su *Inf.* IV 129: «e solo, in parte, vidi 'l Saladino»). *cantar dolcemente*: simile al «celeste cantar» di CCXX 10, con la *suavitas* di CXII 9.

12. *Non cose humane ... mortale*: il verbo reggente della doppia negazione è ancora il doppio *vidi* del testo, vv. 3 e 9. Per il motivo *Tr. Mor.* I 22-23: «Non uman veramente, ma divino | lor andare era, e lor sante parole...»; XC 9-11.

13. *felice ... Tiphi*: beato te auriga di quel carro (seconda visione, vv. 9-11), pilota di quella «barchetta» (prima visione, vv. 1-4), i due che soppiantano l'Automedonte per antonomasia (auriga di Achille) e Tiphi degli Argonauti. L'Automedonte e il Tifi della situazione è il poeta stesso che ha 'condotto' la barchetta e il carro trionfale di questa visione? Cosí farebbe pensare l'inizio dell'*Ars amatoria* di Ovidio (I 5-8), ricordata dal Vellutello: «Curribus Automedon lentisque erat aptus habenis, | Tiphys in Haemonia puppe magister erat: | me Venus artificem tenero praefecit Amori; | Tiphys et Automedon dicar Amoris ego»; si veda a supporto l'identificazione-distinzione con Titone in CCXCI 5: «*O felice Titon*, tu sai ben l'ora...» Un altro Tifi anche in Virgilio, *Ecl.* IV 34-35: «Alter erit tum Tiphys, et altera quae vehat Argo | delectos heroas...».

14. *leggiadra gente*: il soave corteggio, il seguito (apostolico) delle dodici donne con la donna-sole, simile alla «gentile schiera» che accompagna la luminosa donna salvifica del sonetto di Dante *Di donne io vidi*.

CCXXVI

Passer mai solitario in alcun tetto
non fu quant'io, né fera in alcun bosco,
ch'i' non veggio 'l bel viso, et non conosco
altro sol, né quest'occhi ànn'altro obiecto.

Lagrimar sempre è 'l mio sommo diletto,
il rider doglia, il cibo assentio et tòsco,
la notte affanno, e 'l ciel seren m'è fosco,
et duro campo di battaglia il letto.

Il sonno è veramente qual uom dice,
parente de la morte, e 'l cor sottragge
a quel dolce penser che 'n vita il tene.

Solo al mondo paese almo, felice,
verdi rive fiorite, ombrose piagge,
voi possedete, et io piango, il mio bene.

Sonetto di lontananza, di solitudine e d'insonnia, dove l'estraniamento dai luoghi circostanti del «tetto» e del «bosco» («non veggio ... non conosco») e l'inversione dei movimenti vitali («il cibo assentio et tòsco, | la notte affanno ... | Il sonno ... | parente de la morte») si sommano alla nostalgia per il luogo lontano dov'è il paese della donna («Solo al mondo paese almo, felice...», v. 12) in un discorso fluidamente tenuto sulla potente e significante paronomasia di *SOLitario* ... *SOL* ... *SOLo* che domina tutto il testo. Le malinconiche note iniziali del «Passer ... solitario in alcun tetto» sono intonate sul Salmo CI 8, «Vigilavi, et factus sum sicut passer solitarius in tecto» (Vellutello), da cui la sindrome dell'insonnia (*Vigilavi*) e della solitudine del personaggio-poeta, «insomnis diu» anche fuori del testo, come informano le laboriose postille stese nei vivagni degli scartafacci poetici, e affascinato dal Salmista ben oltre la *comparatio* iniziale che dà il movimento forte a tutto il sonetto. Il Salmo *Domine, exaudi* pone infatti il passero solitario al centro di un'orazione lamentosa («clamor meus ad te veniat») che mescola in parti disuguali il *gemitus* della situazione di lontananza (cattività babilonese) e la *laus* per il paese «almo» perduto di Sion, con tutto il pane amaro e il calice lacrimoso dell'esilio («Quia cinerem tamquam panem manducabam, et potum meum cum fletu miscebam», *Ps* CI 10), che sembrano sottostare all'indesiderabile cibo, ai veleni e agli assenzi della situazione di ora (v. 6). L'autore assume *in toto* la voce del Salmista, dalla modulazione del passero solitario, altro raddoppio di sé come il virgiliano usignolo che «sí soave piagne» nel sonetto CCCXI (anche questo piú segretamente in regola con lo *status* naturale del me-

lodioso uccello che canta a disteso «D'in su la vetta della torre antica» [*in tecto*], come dirà Leopardi con innovativa precisione mimetica), fino al *piango* finale, che mette in azione il *gemitus* salmistico dentro un ricordo bucolico («voi possedete, et io piango, il mio bene», da un brano della *Lydia* dell'*Appendix* virgiliana), che sensibilizza, avvicina e modernamente colora le «verdi rive fiorite» del paese dell'amata, affini a quelle similmente intrise del sonetto *Lieti fiori et felici* (CLXII), tanto Petrarca va in là nell'alchimia e nella funzionalizzazione delle memorie letterarie.

Sonetto su cinque rime secondo lo schema ABBA ABBA, CDE CDE, come CCXXIV, CCXXV.

1-2. *Passer ... quant'io*: passero non fu mai tanto solitario in alcun tetto quanto sono io qui (lontano dal «paese almo, felice», v. 12)... Il tema della lontananza è intonato su *Ps* CI 7-8: «Similis factus sum pellicano solitudinis, factus sum sicut nycticorax in domicilio [cfr. nota a CLXV 14]. Vigilavi [motivo dell'insonnia dei vv. 7-8], et factus sum sicut passer solitarius in tecto»; cosí san Girolamo nell'epistola *Ad Eustochium* XXII 18, accoppiando due simboli sacri privilegiati dall'Io dei *Fragmenta*: «Lava per singulas noctes lectum tuum, in lacrimis stratum tuum riga. Vigila et fiere sicut passer in solitudine». Per quanto nel testo *solitario* non s'accompagni con *Passer* ma con *fu*, sembra certo che l'autore si riferisca alla specie nobile dei passeri solitari (*Monticola coeruleus* o *Monticola cyana* o *Turdus cyanus*) onorata dai poeti dai Salmi pseudodanteschi (V 22-24), «I' ho vegliato senza dir parola: | ho fatto come il passer solitario, | che stando sotto il tetto si consola», a Leopardi e a Montale: uccello quanti mai altri flautato, azzurro-lavagna, amante di luoghi alti e remoti, di vette di torri antiche (il tetto del Salmista). *né fera ... bosco*: e fiera non fu mai tanto solitaria quanto sono io. Non una generica *fera silvarum* (*Ps* XLIX 10), ma, come è stato sottilmente suggerito, l'«aper de silva ... singularis ferus» di *Ps* LXXIX 14, letto attraverso le glosse di Ugo di Saint-Cher, che pone la sinonimia di *aper* (voce comune tradotta *vulgariter* con *sanglier*) e di *ferus* (voce dei poeti); data quindi l'equivalenza poetica di *aper* = *ferus* = *fera in alcun bosco* (*de silva*), l'aggettivo *singularis* pone l'accento sulla solitudine (Pozzi, *Bibbia*, pp. 152-54), che accomuna il passero, la fiera e il poeta, annunciatrice della singolarità o solitudine massima delle rime 'in morte', cfr. «né fiere àn questi boschi sí selvagge, | che non sappian quanto è mia pena acerba» (CCLXXXVIII 13-14, cfr. nota a CCLXXXVII 13).

3. *ch(e)...*: perché... Sono date tre cause d'isolamento (*non veggio*, *non conosco* e *né quest'occhi ànn(o)...*) riducibili all'unica mancanza di quel *sol(e)* che è il bel *viso*-sguardo della donna-sole e l'*obiecto* stesso della vista. *bel viso*: gli stessi occhi splendenti come il dí e come il sole in CCXVIII 3-4 e nelle terzine di CCXIX. *conosco*: riconosco; in parallelo: «ai segni del mio sol l'aere conosco», per cui nota a CLIII 14. Segue *enjambement* di rallentamento.

4. *altro sol*: l'*obiecto* stesso della vista (CCLVII 9), «oculorum suorum sol» (Proemio del *Secretum*), che non può essere sostituito dalla luce del sole di natura. Tema dei sonetti circostanti, CCXIX 10-11, CCXXII 5, CCXXIII 13-14, CCXXV 2; cfr. CXCIV 8. *quest(i)*: questi miei occhi.

5. *Lagrimar sempre*: in forte implicazione con la clausola in fin di verso di CCXXIV 10, «et lagrimar mai sempre». La stessa antitesi di lacrime e di piacere, di pianto e *voluptas*, in XXXVII 97: «Et per pianger anchor con piú diletto...», cfr. XXXVII 69, CXXX 8.

6. *il rider*: il riso, cioè sicilianamente la gioia, che si oppone per contrasto a

doglia, con ricordo anche verbale delle Scritture: «Risus dolore miscebitur» (*Prov* XIV 13), «lugete et plorate, risus vester in luctum convertatur, et gaudium in maerorem» nell'*Epistola Iacobi*, IV 9. *il cibo*...: sempre assente il verbo *è* (v. 5), o meglio *m'è* (v. 7), come nelle circostanti tensioni di immediata sovrapposizione, *rider doglia*, *notte affanno*. Il cibo, per tutti alimentatore («almo», v. 12), ma per il poeta amaro (*assentio*) e velenoso (*tòsco*), rinvia alla sovversione del peccatore insonne nel Libro di Giobbe: «Increpat quoque per dolorem in lectulo [cfr. v. 8] ... Abominabilis ei fit in vita sua panis, et animae illius cibus ante desiderabilis» (XXXIII 19-20). *assentio*: amaro come l'assenzio (*Prov* V 4), nella consueta tensione con l'immaginata *dulcedo*, per cui nota a CCXV 14; *Ier* IX 15: «Ecce ego cibabo populum istum absinthio» (Berra, *La similitudine*, p. 56).

7. *la notte*: rinvio interno a «la notte, quando | prendon riposo i miseri mortali» (CCXVI 1-2), con implicito il tema notturno della sestina XXII e della canzone L; cfr. introduzione a CCXXIII. *seren* ... *fosco*: coppia aggettivale antitetica caratteristica del 'paesaggio' interiore dei *Fragmenta*: «al dolce aere sereno, al fosco et greve» (cfr. nota a CXLV 6), «che 'l nostro stato è inquïeto et fosco, | sí com'è 'l suo pacifico et sereno» (CLIII 10-11); cfr. CCCIII 12, e nota a CCXXIII 12.

8. *duro*: come *dura* è la notte del vicino sonetto CCXXIII 4. Similmente duro è il giaciglio di Ovidio, archetipo di tante poetiche insonnie: «Esse quid hoc dicam, quod tam mihi dura videntur | strata, neque in lecto pallia nostra sedent, | et vacuus somno noctem, quam longa, peregi...» (*Am.* I II 1-3). *campo di battaglia*: per la guerra dei sospiri (XCVI 2) e delle lacrime, simile a quella del Salmo di David VI 7: «Laboravi in gemitu meo, lavabo per singulas noctes lectum meum; lacrimis meis stratum meum rigabo» (Pozzi); cfr. *Ps. pen.* II 17: «Fiat michi thalamus meus purgatorium meum, et lectulus meus lacrimarum conscius mearum»; richiamo interno al sempre sacro *letticciuol* di *O cameretta*, per cui nota a CCXXXIV 5. Non diversa la giostra notturna di Arnaut de Maruelh, *Cui que fin'Amors esbaudey*, 41-42: «La nueg el lieg vir e torney, | e·l jorn trassalh...» Rima a eco di *letto* con *diletto*.

9. *Il sonno*: ugualmente incipitario delle terzine di CCXXIII 9 «Il sonno è 'n bando, et del riposo è nulla». *veramente*: davvero. Con la stessa funzione introduttiva di *auctoritates* nelle terzine di CCXCIV: «Veramente siam noi polvere et ombra, | veramente la voglia cieca e 'ngorda, | veramente fallace è la speranza». *qual uom dice*: quale si dice che sia (con *uom* soggetto impersonale dell'antico italiano, *on* del francese moderno).

10-11. *parente*...: la rima interna desultoria con *veramente* (clausola del primo emistichio settenario) esalta l'*auctoritas* espressamente richiamata (*qual uom dice*) e superbamente tradotta: il «consanguineus Leti Sopor», che Enea scorge nell'Oltretomba, *Aen.* VI 278 (Vellutello), citato in *Fam.* XIV 1, 18 e in *Rer. mem.* IV 34, 5. L'analogia del sonno e della morte è classica (Plutarco cita già due luoghi omerici dell'*Iliade* e dell'*Odissea*), raccolta anche da Cicerone nelle *Tusculanae* I XXXVIII 91-92: «Quam qui leviorem faciunt, somni simillimam volunt esse ... Habes somnum imaginem mortis eamque cotidie induis», e nel *De senectute* XXII (Daniello, che cita anche *Aen.* VI 522). *e 'l cor sottragge* ... *il tene*: il sonno sottrae il cuore a quel *dolce penser* (che è poi un affanno, come in tutto il *Canzoniere*) che lo mantiene in vita, il sonno toglie sensibilità del positivo e del negativo. In questo l'autore sembra seguire il pensiero di Cicerone quando nelle *Tusculanae* traduce da Platone le parole di Socrate condannato a morte: «Necesse est enim sit alterum de duobus, ut aut sensus omnino omnes mors auferat aut in alium quendam locum ex his locis morte migretur. Quam ob rem, si-

ve sensus exstinguitur morsque ei somno similis est qui non numquam etiam sine visis somniorum placatissimam quietem adfert, di boni, quid lucri est emori!» (*Tusc.* I XLI 97). *penser*: un pensiero che è quasi una pena (ossimoricamente *dolce*, come «dolce mal, dolce affanno», CCV 2, ecc.), nella gamma dei significati antichi del lemma; si veda la situazione iniziale della ballata di Cavalcanti «Era in penser d'amor quand'i' trovai...» («malinconica meditazione» traduce Contini). *'n vita il tene*: lo mantiene in vita; cfr. «teneste in vita il core» (LXIII 4); note a CXXVII 18, CCLXVIII 33.

12. *Solo*: unico. Il tema della solitudine si fonde ancora con il tema della singolarità (altra causa di esclusione e di lontananza) del paese dell'amata; cfr. CLVI 2, CLVIII 10, CCXXXIII 6, CCCLXI 13; «sola al mondo» è Maria, per cui cfr. nota a CCCLXVI 53. *almo*: che dà nutrimento, *cibo* (v. 6) e vita; cfr. CLXXXVIII 1, nota a CCXX 12; in CXXVIII 9 l'*almo paese* è l'Italia. *felice*: aggettivo che connota l'aria del paese della donna nel sonetto che immediatamente segue, «Aër felice...» (CCXXVII 12), il paesaggio delle rive della Sorgue, «Lieti fiori et felici ... | che madonna pensando premer sòle» (CLXII), che il testo evoca in chiusura con ricordi virgiliani.

13. *verdi rive*: similmente sintomatiche di quel paese, come in CXXV 49 e CCCI 4, *fiorite* come in CCLXXIX 4. *ombrose piagge*: in sintonia con le *ombrose selve* di *Lieti fiori*, per cui cfr. nota a CLXII 7.

14. *voi possedete ... mio bene*: ricordo della *Lydia* dell'*Appendix* virgiliana (Castelvetro), che presiede all'immaginazione di *Lieti fiori* (cfr. introduzione a CLXII): «Invideo vobis, agri formosaque prata | ... | O fortunati nimium multumque beati, | in quibus illa pedis nivei vestigia ponet | ... | aut inter varios, Veneris stipendia, flores | membra reclinarit teneramque illiserit herbam | ... | Invideo vobis, agri: *mea gaudia habetis*, | et vobis nunc est mea quae fuit ante voluptas» (vv. 1-21). Il *mio bene* rende nella lontananza (XXXVII 5-7) *mea gaudia* e la *voluptas* del poemetto pseudo-virgiliano.

CCXXVII

Aura che quelle chiome bionde et crespe
cercondi et movi, et se' mossa da loro,
soavemente, et spargi quel dolce oro,
et poi 'l raccogli, e 'n bei nodi il rincrespe,

tu stai nelli occhi ond'amorose vespe
mi pungon sí, che 'nfin qua il sento et ploro,
et vacillando cerco il mio thesoro,
come animal che spesso adombre e 'ncespe:

ch'or me 'l par ritrovar, et or m'accorgo
ch'i' ne son lunge, or mi sollievo or caggio,
ch'or quel ch'i' bramo, or quel ch'è vero scorgo.

Aër felice, col bel vivo raggio
rimanti; et tu corrente et chiaro gorgo,
ché non poss'io cangiar teco vïaggio?

Altro sonetto di lontananza, che muove dalle «verdi rive fiorite» e dall'«ombrose piagge» del felice paese dell'amata, disegnate in chiusura di CCXXVI (un secondo dittico di lontananza è CCXLII-CCXLIII, col punto di riferimento d'un omogeneo «ombroso, fiorito et verde colle»). Qui le sostanze evocate, invocate e virgilianamente invidiate come in *Lieti fiori* (CLXII 9-12) sono, agli estremi del testo (prima quartina, ultima terzina), il vento che passa tra i capelli, *Aura* ... *Aër*, e che scioglie e raccoglie quelle chiome d'oro col movimento del tempo come nei sonetti dell'Aura (CXCVI 7-14), che vorrebbe essere bloccato (*tu stai* ... *rimanti*), e il fiume, *corrente et chiaro gorgo*, che similmente va in là verso occidente con la pulsione dell'amante («ché non poss'io cangiar teco vïaggio?») e bagna la soave contrada della donna. A questi due movimenti di tempo e di spazio che segnano il tema ben petrarchesco della prossimità della distanza e del ritorno mentale al luogo di partenza, l'*auctor* contrappone, al centro del testo, il movimento inverso e doloroso dell'Io che va in direzione opposta, pieno di contraddizioni (*or* ... *or*, *or* ... *or*...) e di smacchi («come animal che spesso adombre e 'ncespe») nella percezione fisica della separazione (*'nfin qua*, *son lunge*). Questo dissidio centrale, antitetico allo stato positivo della sostituzione di sé con l'Altro da sé, vento e fiume (paradigmatico è lo scambio di funzioni tra l'Io e il Rodano nel sonetto CCVIII), spiega le scelte delle parole in rima, prevalentemente ricercate e «care», almeno quanto raro è Cino da Pistoia, che col sonetto *Disio pur di vederla* (situazione di lontananza misurata da chi ritorna) dà il colore amaro a tutto il testo, segnato dall'*asperitas* delle rime A e C, *-espe*, *-orgo*, dall'asso-

nanza di fusione tra quartine e terzine di B con C, *-oro*, *-orgo*, laddove Cino gioca con l'assonanza imperfetta iniziale di A e B, *-esso*, *-espi*, con le parole costitutive del disegno fonico petrarchesco *incespi*, *crespi*, *vespi*.

Sonetto su quattro rime, ABBA ABBA, CDC DCD.

1. *Aura*: è la brezza gentile del paese dell'amata (secondo il tema trobadorico annunciato dal sonetto *Io mi rivolgo indietro*), invocata al momento del distacco («prendo allor del vostr'aere conforto», XV 3); lemma incipitario dei sonetti detti appunto dell'Aura (CXCIV, CXCVI-CXCVIII) nonché di CCXLVI con simili immagini e scelte linguistiche: «L'aura che 'l verde lauro et l'aureo crine | *soavemente* sospirando *move*...»; cfr. CCCXXVII 1, CCCLVI 1. *chiome bionde et crespe*: rinviano ai «biondi capei crespi» del sonetto di Cino *Disio pur di vederla*, 4 (Zingarelli), dal quale discende la rima difficile in *-espe* del testo (A); lo stesso rintocco nei «capei crespi et biondi» del *planctus* CCLXX 57, evitata ogni rima 'cara', autorizzati anche dalle donne belle «crispanti crine» del profeta Isaia, III 24; cfr. CXCVII 9, CLX 14.

2. *cercondi*: circondi, avvolgi. Allitterazione *crespe* | *cercondi* della soluzione *enjambante*. *movi*: verbo che mette in azione l'aria (o il respiro) insieme ai ricordi; si veda: «L'aura soave che dal chiaro viso | *move* col suon de le parole accorte» (cfr. note a CIX 9 e 10), «Ma pur che l'òra [= aura] un poco | fior' bianchi et gialli per le piagge *mova*, | torna a la mente il loco | e 'l primo dí ch'i' vidi a l'aura sparsi | i capei d'oro...» (CXXVII 80-84, cfr. XC 1-2), «sí dolce l'aura | al tempo novo suol *movere* i fiori» (CCXXXIX 1-2). *da loro*: da quelle chiome bionde, che agitandosi nel vento muovono l'aria con azione reciproca.

3. *soavemente*: si riferisce al dolce movimento del *cercondare* e del *movere*, oscillante tra *movi* e *se' mossa*; cfr. nota a CCXLVI 2. *spargi*: azione che si oppone e si completa in *raccogli* (v. 4), esattamente come nel movimento dell'aria-vento nel sonetto *L'aura serena*, 7-10: «le chiome ... sovra òr terso bionde: | le quali ella *spargea* sí dolcemente, | et *raccogliea* con sí leggiadri modi...» (cfr. nota a CXCVI 8). *quel dolce oro*: quasi un rinvio interno, portato dal deittico *quel*, all'*incipit* del sonetto «*L'aura soave* al sole spiega et vibra | *l'auro* ch'Amor di sua man fila et tesse» (CXCVIII), cosí come *quelle chiome* (v. 1) sembrano rinviare, cariche di allusioni interne, ai sonetti-chiome del ciclo dell'Aura (CXCVI-CXCVIII), cfr. CCXX 1.

4. *'n bei nodi il rincrespe*: increspi di nuovo e annodi la rete d'oro dei capelli. Ancora un rinvio mirato al *bel nodo* (e laccio di prigionia amorosa) del sonetto *L'aura celeste* (CXCVI 7). Rima ricca e derivativa con *crespe*.

5-6. *tu stai*: contro il movimento dell'Io che si allontana (poi *rimanti*, v. 13). *nelli occhi*: in quegli occhi e «vivo raggio» (v. 12) intorno ai quali si svolge l'azione del vento sui capelli, «là da' belli occhi» (CXCVIII 1-3). *ond(e)* ... | *mi pungon*: dai quali occhi mi giungono «'nfin qua» trafitture d'amore che mi feriscono. Ricordo del citato sonetto di Cino *Disio pur di vederla* (altra situazione di lontananza), dove la metafora delle vespe è piú evidente: «ché sí come vespi | *mi pungon* li sospir' cotanto spesso» (vv. 7-8). *'nfin qua*: tutto lo spazio della separazione, presupposto anche nel sonetto che precede del passero solitario. *il*: pronome oggetto neutro, che contiene l'azione delle *amorose vespe*. *sento et ploro*: simile dittologia in rima è in *Tr. Cup.* III 15, «si lagna e plora», e in *Tr. Mor.* II 20: «parla e plora». Il verbo *plorare*, «provenzalismo almeno quanto latinismo» (Contini), è tanto ciniano (sonetto *Cercando di trovar minera in oro*, 5) quanto dantesco, sonetto *O voi che per la via*, 20: «e dentro da lo core struggo e ploro» (*Vita Nuova* VII; *Par.* XX 62). Altra rima ricca con *loro*.

7. *vacillando*: esprime il disorientamento (per le punture delle «amorose vespe» e per il *plorare*) che fa poi incespicare l'amante. *cerco il mio thesoro*: allo stesso modo nelle rime 'in morte': «Il mio amato tesoro in terra trova» (l'Amante ad Amore, CCLXX 5), «Tolto m'ài, Morte, il mio doppio thesauro» (Laura e Giovanni Colonna, CCLXIX 5); per la *quête* cfr. anche: «Levommi il mio penser in parte ov'era | quella ch'io *cerco*, et non ritrovo in terra» (CCCII).

8. *come animal*...: similitudine che rimanda alla doppia *comparatio* del sonetto precedente, passero solitario e *fera silvarum* (CCXXVI 1-2); qui l'animale s'adombra ingannato dalla vista, «il che è proprio del cavallo, onde Dante "come falso veder bestia quand'ombra" [*Inf.* II 48]» (Daniello); cfr. Boccaccio, *Decameron* IX 9, 17; Sacchetti, *Trecentonovelle*, IV 23, «come un cavallo quando aombra», ecc. *'ncespe*: incespichi. Lo stesso verbo in simile situazione nel citato sonetto di Cino: «Disio pur di vederla, e s'eo m'apresso, | [i]sbiggottito conver[r]à ch'eo *incespi*: | cosí mi fere la sua luce [gli *occhi* del v. 5] adesso | e 'l bel color de' biondi capei *crespi* | ... | dolente lasso, ché sí come *vespi* | mi pungon li sospir' cotanto spesso» (PD II, p. 669).

9. *ch(é)*: perché. Sono dati i motivi di quel vedere ombre, nell'alternanza (*or* ... *or*) tra illusione e realtà, tra prossimità del pensiero e lontananza («me 'l par ritrovar ... son lunge»), tra speranza e depressione («or mi sollievo or caggio»). Intanto, nella fluttuazione, l'alternativo *or* ... *or* fa eco all'*oro* dei capelli (v. 3) che si stende su tutto il testo nel movimento fonicamente omogeneo dell'*Aura-Aër*, vv. 1 e 12. *me 'l par ritrovar*: come cercando per terra quel suo *thesoro*; cosí in chiaro nel sonetto CCCII 2: «quella ch'io *cerco*, et non *ritrovo* in terra», e anche nel *planctus* citato CCLXX 5.

10. *ne son lunge*: sono lontano dal quel difficile *thesoro*; distanza che riempie lo spazio indicato sopra con *'nfin qua*, v. 6. *mi sollievo*: mi sollevo da terra (e dalla prostrazione). *caggio*: altro verbo che dimostra, anche nelle terzine, la genitura ciniana del sonetto: «Giròlli pur dinanti, e s'eo vi *caggio* | a lo splendor di sua nova beltate, | forse che m'aiterà *levar* Pietate» (*Disio pur di vederla*, 9-11).

11. *quel ch'i' bramo* ... *quel ch'è vero*: il *fluctus animi* tipico dell'amante, tra speranza e disinganno; cosí nel sonetto CLXVIII 1-6: «Amor mi manda quel dolce pensero | ... | et mi conforta, et dice che non fue | mai come or presto a *quel ch'io bramo* et spero. | Io, che *talor* menzogna et *talor* vero | ò ritrovato le parole sue...». *scorgo*: altra rima derivativa e ricca con *accorgo*, cfr. nota a CCX 9.

12. *Aër felice*: a ripresa e determinazione dell'*Aura* incipitaria, con rinvio interno ai connotati del paese dell'amata evocato nell'ultima terzina del sonetto che precede: «Solo al mondo paese almo, *felice*...», per cui cfr. nota a CCXXVI 12. *vivo raggio*: gli occhi-*rai* splendenti di «quel sole» (CCXXII 5) fatto donna, nella gamma di «vivo sole» (XC 12, CCVIII 9, CXXXV 58) e «vivo lume» (CLIV 3, CLXII 11, CCLXX 16) e col ricordo dell'abbagliante *vivo raggio* di *Par.* XXXIII 77; cosí nel primo sonetto delle Ardenne: «'l sol ch'à d'amor vivo i raggi» (CLXXVI 4).

13. *rimanti*: resta, a ripresa di *tu stai* (v. 5), con tutta la nostalgia espressa dal verbo medio. *et tu* ... *chiaro gorgo*: seconda allocuzione del testo (al fiume come nel sonetto del Rodano, che anche qui è forse adombrato, CCVIII), risolta in una delle domande senza risposta del *Canzoniere* in clausola finale (cfr. introduzione a CCXXII). *corrente*: veloce, rapido, come il Rodano del sonetto *Rapido fiume* CCVIII, «ruscel corrente» (la Sorgue) in CXXIX 68. Per il significato dell'aggettivo cfr. Cavalcanti, *Biltà di donna*, 4: «adorni legni 'n mar forte correnti»; *Tavola ritonda*: «E' cavagli erano forte correnti» (ed. Polidori, p. 4). *chiaro*: perché prende qualità dall'essenza dell'amata, come nel mirabile scambio-

mistione del sonetto *Lieti fiori*: «o soave contrada, o puro fiume, | che bagni il suo bel viso et gli occhi chiari | et prendi qualità dal vivo lume; | quanto v'invidio...» (CLXII 9-12). *gorgo*: in *Fam*. VI 3, 68 l'argenteo gorgo è quello della Sorgue (cfr. *Tr. Mor*. Ia, 16-17), che però è «placidissimus fluviorum» e quindi poco adatto a rappresentare l'impeto di questo ritorno mentale.

14. *cangiar teco*: scambiare con te la direzione del percorso (*vïaggio*). È il sintomo dell'inversione delle funzioni tra l'Io e il fiume che caratterizza il sonetto del Rodano, cfr. introduzione a CCVIII.

CCXXVIII

Amor co la man dextra il lato manco
m'aperse, et piantòvi entro in mezzo 'l core
un lauro verde, sí che di colore
ogni smeraldo avria ben vinto et stanco.

Vomer di pena, con sospir' del fianco,
e 'l piover giú dalli occhi un dolce humore
l'addornâr sí, ch'al ciel n'andò l'odore,
qual non so già se d'altre frondi unquanco.

Fama, Honor et Vertute et Leggiadria,
casta bellezza in habito celeste
son le radici de la nobil pianta.

Tal la mi trovo al petto, ove ch'i' sia,
felice incarco; et con preghiere honeste
l'adoro e 'nchino come cosa santa.

Il lauro che, come *l'aura*, *l'auro*, *l'aurora*, è effusione del nome della donna in tutto il *Canzoniere* (o viceversa), è qui al centro d'una rappresentazione simbolica della propria vita, dal momento del rituale *vulnus* amoroso («Amor co la man dextra il lato manco | m'aperse») fino all'attuale situazione di spaesamento e d'esilio («ove ch'i' sia», v. 12), di modo che il testo risulta sapientemente giustapposto al dittico che immediatamente precede CCXXVI-CCXXVII a spiegare perché la lontananza non separi mai il poeta dal lauro-Laura: «Tal la mi trovo al petto...» (conclusione dell'ultima terzina). Cosí il sonetto mescola tratti psico-fisici distintivi femminili («Fama, Honor et Vertute et Leggiadria, | casta bellezza in habito celeste») con quelli arborei, annunciati dall'*eterna* e *singularis viriditas* («un lauro verde»), che è una delle proprietà di questa prediletta, a tutti i livelli figurali, *arbor odorifera* (vv. 7-8) e pianta *sacra metuenda ac venerabilis* (v. 14), secondo i temi toccati nel Discorso della laurea poetica (*Coll. laur.* XI). Il fatto che nella *Collatio laureationis* sia ricordato, sull'*auctoritas* di Virgilio e di Lucano, che la «nobil pianta» è adatta all'atmosfera dei sacrifici («apta cultui sacrificantium») spiega meglio il rito amaro della seconda quartina, un po' opaca («Vomer di pena...»), dove ogni atto dell'amante è teso a far sprigionare quell'odore che dalla terra (*radici*) sale fino al cielo, nella tensione del basso verso l'alto, funzionalmente marcata dalla paronomasia *l'addornâr* ... *l'odore* ... *l'adoro*, che non a caso caratterizza l'omogeneo sonetto dolce-amaro che segue nel Libro: «i miei sensi vaghi pur d'altezza | ... | sí dolce è del mio amaro la radice» (CCXXIX). Ma intanto di tessera in tessera quel *lauro verde* piantato nell'abis-

so di se stesso come il *lignum vitae* dei mistici, e amorevolmente coltivato con grande pena umana, si trasforma in chiusura in una *cosa santa* sottratta alla perdita di profumo e al passare del tempo.

Il testo è copiato dall'autore nella vulgata (Vaticano lat. 3195) nel cosiddetto 'quinto periodo' (1373 - inizio del 1374) in uno spazio bianco tra i circostanti trascritti verso la fine del 1369: «he transcribed 228 in the space that had been reserved for it» (Wilkins, *The Making*, pp. 174-75, 184).

Sonetto su cinque rime secondo lo schema ABBA ABBA, CDE CDE, come CCXXIX.

BIBLIOGRAFIA: Mann, *Petrarca giardiniere*, pp. 235-56; Boccignone, *Un albero piantato*, pp. 225-35.

1. *Amor*: il dio d'Amore, che simbolicamente pianta il lauro-Laura nel cuore dell'amante *co la man dextra*; una mano probabilmente modellata su quella forte di Dio (*Ex* XV 6), quando pianta la vigna del popolo eletto nel Salmo preghiera LXXIX 16: «Et perfice eam, quam plantavit dextera tua»; cfr. *Ps* LXXIX 18 e la sestina CCXIV 29. *il lato manco*: il lato sinistro dove tradizionalmente sta il cuore, di solito bersaglio di Amore; cosí Cavalcanti, *Voi che per li occhi*, 14: «veggendo morto 'l cor nel lato manco» (cfr. nota a CCIX 12, XXIX 30-31); ma qui è il terreno di questa non profana «agricultura Dei», come direbbe san Paolo (*1 Cor* III 9), nel quadro della sinistra o *vita temporalis* che si oppone alla destra, o *vita aeterna* (Agostino, *En. in Ps.* CXXXVI 15, cfr. sonetto CXXXIX 9-11), con anticipo delle varie cadenze sacre del testo.

2. *m'aperse*: con movimento similare, sempre ad attacco di verso, nella canzone *Nel dolce tempo*, anch'essa un'autobiografia intellettuale: «Questa ... | m'aperse il petto» (cfr. nota a XXIII 73). *piantòvi entro*: vi piantò dentro (con la postposizione dell'avverbio atono dovuta alla *lex* Mussafia). *in mezzo 'l core*: dove è confitto ogni elemento della memoria (C 13, CLV 11), che qui va sotto il simbolo arboreo complessivo del lauro, un dolce *lignum* come quello della croce; cosí quel «petto ove dal primo lauro innesta | Amor piú rami» (LXIV 6-7). Motivo mistico dell'albero della contemplazione, anche jacoponico: «Un arbore è da Deo plantato, | lo quale amore è nomenato»; cosí lo Pseudo-Gregorio, *Expositio super Cantica canticorum* II 4: «Arbor quippe fructifera ipse Christus in corde plantatus consistit; quam si mens nostra digne diligit, et *instanter excolit*, fructus nimirum interius pulchros et utiles gignit» (PL LXXIX, col. 495; Boccignone; cfr. Rossellini, *Nel trapassar del segno*, pp. 46 e 91); sul versante lirico Ferrari richiama Onesto a Cino da Pistoia, sonetto «Quella che in cor l'amorosa radice | mi piantò nel primier ch'e' mal la vidi».

3. *un lauro verde*: emblema della donna e della sua perenne gioventú in tutto il *Canzoniere*, cfr. XXX 1, 8, CXIX 103, CXCVII 1, CCXLVI 1, CCLXVI 12, CCLXIX 1, e anche XXIX 46-47, ecc. *sí che di colore*: talmente verdeggiante che quanto al colore... Senza tinte da lapidario (*smeraldo*), ma nel confronto col verde degli alberi e con il *bonus odor* della natura, comincia il sonetto CCCXXXVII in una variante 'in morte': «Quel, che d'odore et di color vincea | l'odorifero et lucido orïente, | frutti fiori herbe et frondi ... | dolce mio lauro...».

4. *ogni smeraldo ... stanco*: paragone, invertito di segno, ispirato a Plinio, *Nat. hist.* XXXVII 16, quando parla della rasserenante *viriditas* di questa gemma: «quippe nullius coloris aspectus iucundior est. Nam herbas quoque virentes frondesque avide spectamos, smaragdos vero tanto libentius, quoniam nihil omnino viridius comparatum illis viret. Praeterea soli gemmarum contuitu inplet oculos nec satiant...» (Gesualdo, Castelvetro). *avria ... vinto*: cosí tutti i colori della

terra sono vinti al paragone dell'erba e dei fiori della valletta dei Principi in *Purg.* VII 73-78: «Oro e argento fine, cocco e biacca, | ... | fresco smeraldo in l'ora che si fiacca, | da l'erba e da li fior, dentr'a quel seno | posti, ciascun *saria di color vinto*, | come dal suo maggiore è vinto il meno». *stanco*: sopraffatto, a raddoppio di *vinto*, con consonanza imperfetta in clausola; cfr. nota a XCVI 1; *Inf.* XXIII 60, con la stessa dittologia verbale in rima.

5-6. *Vomer di pena*: alla *plantatio Domini* risponde nella seconda quartina la metaforica coltivazione dell'amante; e cioè: il vomere della sofferenza, il vento dei sospiri [cfr. XVII 2, CLXXXIX 7-8], la pioggia di lacrime [cfr. CLXXXIX 9, CCXXXV 9] resero cosí rigoglioso l'alloro che il suo profumo salí fino al cielo. *fianco*: il solito metonimico luogo del cuore, come in LXXV 11, CV 87, CXCVII 2, CCIX 10. *'l piover*: la pioggia di lacrime; in parallelo: «Piovonmi amare lagrime dal viso | con un vento angoscioso di sospiri...» (XVII 1-2). *humore*: lo stesso «tristo humor» lacrimale del sonetto CCXVI 5, qui ossimoricamente *dolce*; si veda anche il «poco humor» che anticipa le lacrime nel sonetto *Aspro core*, CCLXV 10. È interessante ricordare che tutti gli editori prima di Contini mettono a testo *Vomer di penna* (cfr. Mann, *Petrarca giardiniere*, pp. 242-43); in realtà l'autografo della vulgata (Vaticano lat. 3195) porta un *titulus* sopra la *-e-* ma «espunto con un trattino obliquo dello stesso inchiostro del testo» (Modigliani): il che sta probabilmente a indicare che l'autore-scriba aveva pensato di scrivere *pena* col compendio di *-n-*, e poi pentito cancella il *titulus* e prosegue a tutte lettere. Comunque qui una metafora della penna che scrive, simile all'*albo versorio* dell'Indovinello Veronese, è fuori della griglia simbolica del testo, semanticamente autonoma con *pena*, *sospir'* e *piover* di lacrime.

7. *l'addornâr*: adornarono, abbellirono quel «lauro verde» a tal punto...; azione che anticipa fonicamente l'effetto finale, *l'adoro* (v. 14), conservando funzionalmente *l'odore* del lauro; cfr. nota a CCCXXVII 1. Per il raddoppiamento antico nel prefisso *ad-*, frequente nella scrittura di Petrarca e del suo copista, vedi CCVIII 10, CLXXXVIII 3, CCLXIV 50, CCCXXV 15. *l'odore*: il profumo è la prima qualità dell'alloro, *arbor odorifera*, nella descrizione della *Collatio laureationis*, dove è citato Virgilio nel sesto dell'*Eneide* («inter odoratum lauri nemus», v. 658) e nelle *Bucoliche* («et vos, o lauri, carpam, et te, proxima myrte: | sic positae quoniam suavis miscetis odores», II 54-55), come premessa alla tesi che l'odore dell'odorifera pianta rappresenta simbolicamente l'odore della buona fama e della gloria (di cesari e poeti): «Hoc primum, per quod odor bone fame potest imputari, quam querunt cesares et poete ... scilicet arboris odorifere odorem ... bone fame atque glorie designant» (*Coll. laur.* XI 2-6). Qui in piú l'immagine («al ciel n'andò l'odore») della divinità che odora un odore appagante proveniente dall'ara del sacrificio («Vomer di pena...»), per cui opportunamente il Castelvetro rinvia al *Liber Genesis* VIII 21: «Odoratusque est Dominus odorem suavitatis»; l'*odor suavitatis* è anche di Sapienza nel *Liber Ecclesiasticus* XXIV 20 e 23; cfr. Paolo, *Phil* IV 18 e *2 Cor* II 14-15. In parallelo l'*odorifero laureto* di CXXIX 70, nonché le quartine di CCCXXXVII.

8. *qual non so ... unquanco*: un odore soave quale non so un altro di altre frondi sia mai [*unquanco*, cfr. XXIX 2] salito al cielo. Lo stesso movimento in simile parallelo nel vicino sonetto CCXXV 4: «*qual non so* s'altra mai onde solcasse». Rinvio interno ad *altre frondi* della sestina CXLII 37.

9. *Fama, Honor ... Leggiadria*: contrassegni personalizzati di madonna, in gran cumulo come «Amor, Senno, Valor, Pietate et Doglia...» (CLVI 9), «Vertute, Honor, Bellezza, atto gentile, | dolci parole ai be' rami m'àn giunto...» (CCXI

9-10), sempre ad attacco delle terzine; cfr. anche i sonetti della lode CCXIII («leggiadria singulare et pellegrina»), CCXV e nota a CCCXXXVIII 3.

10. *habito celeste*: lo stesso fare celestiale di CC 6-7, «vaghe nove forme honeste | ch'adornan sí l'alto habito celeste», sullo stesso piano dell'*habito gentile* della prima *cantilena oculorum*, LXXI 11.

11. *le radici*: metaforicamente affondate nel cuore dell'amante, «che nel cor radice m'ànno» (CCLV 10), con equivalente variante funebre nel sonetto della morte del lauro: «Quel vivo lauro ... | al ciel translato, in quel suo albergo fido | lasciò radici» (CCCXVIII 9-13), da dove non possono essere strappate: «Tal la mi trovo al petto», v. 12; radici (sapienziali), richiamate dalla *radice* dolce e amara in chiusura del contiguo sonetto CCXXIX 14, che fanno crescere la *nobil pianta* dello spirito: «si radix sancta, et rami», secondo san Paolo, *Rom* XI 15. Un'eco dell'antica metafora amorosa, occitanica e italiana, è verbalizzata da Maestro Rinuccino: «Amore à nascimento e foglia e fiore | e frutto a guisa d'albore piantato: | fermat'à sua radice ne lo core, | avegna ched i scenda immaginato»; cfr. CCXIV 8, CCXXIX 14. *nobil pianta*: ricorda l'*arbor una nobilis* dell'inno *Lustra sex*, nella gamma di *arbor gentil* (LX 1), *gentil pianta* (LXIV 9), *alma pianta* (CCCXXXVII 10).

12. *Tal*: cosí profondamente radicata *in mezzo 'l core* (v. 2, circolarmente ripreso mediante *al petto*). *la mi*: con l'ordine antico dei pronomi, accusativo piú dativo. *ove ch(e)*: dovunque.

13. *felice incarco*: apposizione ossimorica, equivalente al *caro peso* «ch'Amor m'à commesso» nel sonetto del cervo ferito (CCIX 4) e all'evangelico *onus leve* (*Mt* XI 30), con richiamo interno ai *pesi* che non *gravan(o)* del contiguo sonetto *Cantai, or piango* CCXXIX 7, cfr. nota a CXLIV 6. *preghiere honeste*: o «preghi honesti» (LXIV 4), per i quali Castelvetro richiama «precibusque pudicis» di Ovidio, *Heroid.* I 85.

14. *l'adoro e 'nchino*: venero in ginocchio quel *lignum*-donna che come «lignum transplantatum» nel terreno fertile non perde foglie e profumo (*Ps* I 3). La stessa dittologia (con *inchinare* transitivo) in Guido delle Colonne in chiusura della canzone *Gioiosamente canto*, 60: «cosí v'adoro come servo e 'nchino» (Ponchiroli); cfr. Cino, *Amor, la dolce vista*, 8: «lo quale adoro piú che Dio e servo» (Santagata); CCXLVII 2, CCCLXIII 12. *come cosa santa*: come creatura sottratta alle *res mortales*, come simbolo sacro.

CCXXIX

Cantai, or piango, et non men di dolcezza
del pianger prendo che del canto presi,
ch'a la cagion, non a l'effetto, intesi
son i miei sensi vaghi pur d'altezza.

Indi et mansüetudine et durezza
et atti feri, et humili et cortesi,
porto egualmente, né me gravan pesi,
né l'arme mie punta di sdegni spezza.

Tengan dunque ver' me l'usato stile
Amor, madonna, il mondo et mia fortuna,
ch'i' non penso esser mai se non felice.

Viva o mora o languisca, un piú gentile
stato del mio non è sotto la luna,
sí dolce è del mio amaro la radice.

Sonetto carico di contrasti e di «pluralità» a piú termini (Alonso) secondo la tipica discordanza della natura di Amore (cfr. introduzione a CCXII). I due verbi iniziali portano il tema nella doppia tensione tra passato e presente, «Cantai, or piango», e tra gioia e dolore, che l'ultimo verso specularmente fissa nell'opposizione, per altro asimmetrica, di *dolce* (aggettivo) e di *amaro* (neutro sostantivato). Intorno a questa polarità sono accumulate altre antitesi binarie (*pianger ... canto*, variante nominale della coppia verbale incipitaria; *cagion ... effetto*, *mansüetudine ... durezza*) e ternarie (*feri ... humili et cortesi*, *Viva ... mora o languisca*), tutte condizionate dalla crescente tetralogia di «Amor, madonna, il mondo et mia fortuna» (v. 10), che distribuisce il conflitto in un gemito pieno di dolcezza. Il sonetto che segue «I' piansi, or canto» (CCXXX) rovescia la situazione, secondo la logica dei contrari, in un dittico probabilmente organico.

Sonetto su cinque rime secondo lo schema ABBA ABBA, CDE CDE, come CCXXVIII; CE assonanti, *-ile*, *-ice*; imperfettamente anche AB, *-ezza*, *-esi*.

1-2. *Cantai, or piango*: in rime, con oscillazione dei *fluctus animi* nel tempo, subito rovesciata in CCXXX 1, «I' piansi, or canto», e bloccata invece nelle rime 'in morte': «Piansi et cantai: non so piú mutar verso...» (CCCXLIV 12); cfr. CII 12, CXXIX 8, CCLII 1, CCCXXXII 60 («canto e piango in rime»). *di*: partitivo. *dolcezza | del pianger prendo*: tema ben petrarchesco (cfr. XXXVII 69), anche in prosa; cosí nella lettera a Moggio da Parma, *Var.* IV = *Disp.* 53: «Delector enim materia lacrimarum, sic affectus, ut malo meo pene mulcear, nun-

quamque michi sit melius quam dum fleo, estuantemque animum oculorum largifluus imber lenit». *canto*: antitetico (nel passato) al *pianger* (nel presente).

3-4. *ch(e)*: perché. *la cagion*: la causa prima del *cantare* e del *piangere* poetico, indifferente all'*effetto* psicologico del *pianger* e del *canto*, dolore e gioia. *intesi | son*: sono protesi, con altro *enjambement* allitterante e rintocco fonico in *sensi*, alla clausola interna del primo emistichio quinario. *vaghi pur d'altezza*: desiderosi soltanto (*pur*) di cosa tanto alta e *santa* (CCXXVIII 14).

5. *Indi*: quindi, perciò, per essere i sensi rivolti alla *cagion* e non all'*effetto*. *mansüetudine et durezza*: coppia nominale antitetica corrispondente al *fluctus animi* femminile che in variante aggettivale dà «or mansüeta, or disdegnosa et fera» (CXII 8); quest'oscillazione, discordanza o 'varietate' fa specchio alla fluttuazione dell'amante che scrive.

6. *atti feri*: l'atteggiamento crudele contrapposto a quello benevolente, all'*atto humile* (CXXIII 9, CLXV 11, CLXX 4); cfr. CLXXII 9. *humili et cortesi*: coppia aggettivale cavalcantiana ('benigni e improntati a Cortesia', cfr. nota a CCXXIV 2), ballata delle due complesse «foresette» *Era in penser d'amor*, 5-6: «Era la vista lor tanto soave | e tanto queta, cortese e umíle». Rima ricca di *cortesi* con *intesi*.

7. *porto egualmente*: sopporto, sostengo con lo stesso animo; cfr. CXXIX 19, CCVII 79. *né me gravan pesi*: e non sono aggravato da pesi, perché questo dissidio è un «felice incarco», secondo l'*oxymoron* di CCXXVIII 13. Il pronome personale enfatico *me* (scritto su rasura nella vulgata, forse su precedente *mi*) è avvolto nel gioco di *egualMEnte* ... *ME* ... *arME* nella mescolanza dell'Io con le sue pulsioni. Gioco paronomastico di *pesi* con *presi*.

8. *l'arme*: tra le quali forse anche il *Vomer (di pena)* del sonetto precedente (CCXXVIII 5), come strumento metaforico del buon coltivatore (cfr. L 18), aggiunto alla paziente sopportazione enunciata nel sonetto *L'aura celeste*: «d'umiltate e non d'altr'armo» (cfr. nota a CXCVII 11). *punta di sdegni*: soggetto. È il fioretto con il quale combatte la donna, incrociato con l'*arme* dell'amante nella guerra amorosa; cosí i colpi della donna Petra di Dante «spezzan ciascun'arme» e qualsiasi difesa (*Cosí nel mio parlar*, 12 e 14). Per gli *sdegni* di madonna cfr. XXXVII 101, CCIV 13, CCV 1, CCLXXXIX 10, ecc.

9. *ver' me*: verso di me. *l'usato stile*: il solito modo, l'abituale comportamento (impietoso), cfr. CLXXXIV 4. Altra rima ricca con *gentile*.

10. *Amor, madonna ... fortuna*: gli stessi 'nemici' annoverati in CCXXIII 7-8, «et col mondo et con mia cieca fortuna, | con Amor, con madonna et meco garro»; cfr. nota a CCVII 45, CCLXV 7-8, ma in situazione rovesciata.

11. *ch(e)*: perché, come al v. 3. *se non felice*: come *felice* è il bel paese e l'*Aër* della memoria, con indubbio richiamo interno ai vicini sonetti CCXXVI 12, CCXXVII 12.

12. *Viva...*: che io viva...; ipotesi che riassume la situazione positiva di *Cantai ... canto* (vv. 1-2), *mansüetudine ... atti ... humili et cortesi* (vv. 5-6), cosí come la dittologia *mora o languisca* veicola la situazione negativa di *piango ... pianger* e *durezza ... atti feri*. *gentile*: spiritualmente nobile, atto ad ospitare Amore, secondo la teoria guinizzelliana della canzone *Al cor gentil*; di fatto la formula *enjambante* (stacco forte tra aggettivo e sostantivo, per cui cfr. XXIX 48-49, CXXVI 7-8, 17-18, CCCLXVI 135-36, ecc.) di *gentile | stato* rinvia alla clausola dantesca in fin di verso nella canzone *Donne ch'avete*, 11: «ma tratterò del suo *stato gentile*» (*Vita Nuova* XIX), invertita e sensibilizzata dalla spezzatura sintattica.

13. *stato*: condizione. *sotto la luna*: in terra, con tutta la mutevolezza (tematica) d'uno stato umano, sia pure *gentile*; in questo senso la mutevole luna si

oppone all'eterno sole del sonetto che segue (CCXXX 2), che infatti rovescia la situazione. Cfr. CCXXXVII 10 e 21 («né stato ò mai, se non quanto la luna»), CCCLX 99 e CLVIII 11; Brunetto Latini, *Tesoretto*, 129-30; *Inf.* VII 64; anche nota a CCXXXVII 21 per il tema (qui implicito ma non secondario) dell'instabilità della luna, che non a caso rima con *fortuna*, similmente *labilis* («O Fortuna, | velut luna...» cantano i *Carmina Burana*).

14. *dolce ... amaro*: ultima antitesi del testo a conclusione della linea semantica positiva (*Cantai* ecc.) e di quella negativa (*piango* ecc.); il ritorno alla fluttuazione di partenza è verbalmente segnato dall'*adnominatio* di *dolce* con *dolcezza*, v. 1. *amaro*: neutro, speculare a *dolcezza* e a *dolce*; cfr. CLXIV 10, CCV 6, CCLXX 23, CCCXXXI 53-54 («Al fin se' giunto d'ogni tua dolcezza | et al principio *del tuo amaro* molto»). *radice*: indubbiamente implicata con «le radici de la nobil pianta» del sonetto che precede (CCXXVIII 11) e forse col ricordo della *radix amaritudinis* di san Paolo, *Hebr* XII 15; motivo che rivive nella letteratura mariana nell'opposizione tra l'amarezza di Eva e la dolcezza di Maria: «Radix amaritudinis Eva, radix aeternae dulcedinis Mariae» (Pseudo-Bernardo, *Tractatus ad laudem gloriosae Virginis Matris*, PL CLXXXII, col. 1144; Chessa); cosí in parallelo CCCXXI 5: «O del dolce mio mal prima radice», cfr. nota a XXIX 22.

CCXXX

I' piansi, or canto, ché 'l celeste lume
quel vivo sole alli occhi mei non cela,
nel qual honesto Amor chiaro revela
sua dolce forza et suo santo costume;

onde e' suol trar di lagrime tal fiume,
per accorciar del mio viver la tela,
che non pur ponte o guado o remi o vela,
ma scampar non potienmi ale né piume.

Sí profondo era et di sí larga vena
il pianger mio et sí lunge la riva,
ch'i' v'aggiungeva col penser a pena.

Non lauro o palma, ma tranquilla oliva
Pietà mi manda, e 'l tempo rasserena,
e 'l pianto asciuga, et vuol anchor ch'i' viva.

Altro sonetto di lacrime, ma respinte al passato: «I' piansi...» Il ribaltamento della situazione predisposta nel sonetto che precede, «Cantai, or piango» (CCXXIX 1), è affidato ad un'estesa omogenea metafora naturale, dove il dolce *lume*-sguardo del *sole*-donna, non piú celandosi (come nel trittico 'meteorologico' XLI-XLIII), produce un effetto positivo sul *tempo* interiore dell'amante (v. 13), asciugando il torrentizio *fiume* del pianto (v. 5). Ma l'appagante messaggio simbolico della «tranquilla oliva» è mutevole, oltre che contrario alla perenne tensione imposta dall'alloro («Non lauro o palma, ma tranquilla oliva | Pietà mi manda...», vv. 12-13), la pace è illusoria, come s'incarica di enunciare il sonetto che segue, dove Natura, alla quale appartengono tutte le contraddizioni dell'essere («Natura, pietosa et fera madre»), fa e disfà, produce lacerazioni (CCXXXI 9-11) e rovescia di nuovo la situazione, ripristinando la contrastante e ossimorica tastiera stilistica del sonetto CCXXIX, primo elemento di questo trittico.

Sonetto su quattro rime di schema ABBA ABBA, CDC DCD, come il seguente CCXXXI. Assonanza in BC, *-ela*, *-ena*.

1. *I' piansi, or canto*: formula che ribalta il sintagma incipitario del sonetto che precede; cfr. introduzione e nota a CCXXIX 1. *celeste lume*: complemento oggetto, mandato avanti in una specie di *mise en relief*. È la celestiale luce dello sguardo che «rasserena» (tonalità positiva del testo), di quegli occhi lucenti «accesi d'un celeste lume» (*Tr. Cup*. III 137); cfr. CXXV 67-68, CLX 6-7, CLXXVII 13-14, CCLXIV 77-78.

2. *quel vivo sole*: quel sole fatto carne che è la donna dei *Fragmenta*; con i *loci paralleli*: «Uno spirto celeste, un vivo sole» (nota a XC 12), «quel nostro vivo et dolce sole» (CCVIII 9), CXXXV 58, ecc. *non cela*: è qui rovesciato in positivo il tema petrarchesco dello sguardo negato, intonato nel sonetto *Già desïai*: «che ' belli, onde mi strugge, occhi mi cela», per cui cfr. nota a CCXVII 8.

3. *nel qual*: nel quale lume-sguardo-occhi. *honesto Amor*: come nell'*incipit* del sonetto CCCXXXIV, «S'onesto amor pò meritar mercede». *chiaro*: neutro avverbiale. Questi occhi trasparenti dove è leggibile Amore si oppongono alla velatura opaca del sonetto che segue, che di nuovo rovescia la situazione: «Or quei belli occhi ... | tal nebbia copre, sí gravosa et bruna...» (CCXXXI 5-7).

4. *dolce forza*: tratto segnato da *oxymoron*, in sintonia con i contrasti dei sonetti circostanti, CCXXIX e CCXXXI. *santo costume*: simile all'*habito celeste* di CCXXVIII 10.

5. *onde e' suol ... fiume*: dai quali «occhi mei» il sole-donna traeva abitualmente tal fiume di lacrime (quando invece celava il soave sguardo o *celeste lume*: situazione negativa che qui rimane in trasparenza, rinviata al passato). Per l'antico valore di imperfetto di *suol* (poi infatti *potienmi* e *era*, vv. 8 e 9), qui in funzionale pseudo-rima interna desultoria con *sole* nel rapporto soggetto-verbo, cfr. nota a CCXXII 4. *di lagrime tal fiume*: il torrente di lacrime (*Lam* II 18) di molti luoghi del Libro, come in CCLXXIX 10-11: «a che pur versi | degli occhi tristi un doloroso fiume?»; cfr. nota a XXX 22, CCXLII 4; Virgilio, *Aen*. I 465, di Enea che guarda la storia dipinta di Troia: «multa gemens, largoque umectat flumine vultum» (Daniello).

6. *del mio viver la tela*: metafora scritturale, *Iob* VII 6: «Dies mei velocius transierunt, quam a texente tela succiditur, et consumpti sunt absque ulla spe», come nella canzone CCLXIV 130-31.

7. *ponte o guado ... vela*: tutti rimedi (inani) per attraversare il metaforico *fiume*; il sintagma *remi o vela* richiama «la vela e i remi» che fanno resistenza allo spirito nel sonetto del Po (CLXXX 8; *Tr. Cup*. IV 52). Per il *guado* o *vado* cfr. CLXXVIII 9, CCCLXVI 129; Terino da Castelfiorentino, *Se vi stringesse*, 10: «ch'i' non posso trovar guado né ponti» (Santagata), con alle spalle Sordello, *Aitant ses plus viu hom*, 23-24: «quar non truep a l'yssida | riba ni port, *gua ni pont*, ni guerida» in simile doppia alternanza di binomi.

8. *ma scampar ... piume*: la stessa immagine nel primo sonetto dell'Aura, «I' chiedrei a scampar, non arme, anzi ali», per cui cfr. note a CXCIV 12 e a LXXIX 1-4. *potienmi*: mi potevano (imperfetto in *-ía* dei verbi in *-ere*, sicilianeggiante [Schiaffini, Migliorini], con passaggio ad *-íe* per l'indebolimento in iato, e poi in *-ié*, tipico del fiorentino; cosí *moviensi*, in rima con *pensi* e *spensi* in *Inf*. XII 29; *movieno* in rima con *freno* e *pieno* in *Purg*. X 81, ecc.). *ale né piume*: ali e penne, con raddoppio metaforico come in *Purg*. IV 28, per volare via oltre il *fiume* di lacrime, «da l'una a l'altra riva volando» (Daniello); cfr. note a CLXIII 11 e CLXXX 13.

9-10. *profondo ... vena ... riva*: immagini sempre legate alla metafora del fiume, con l'indicazione della profondità, dell'abbondanza delle acque (*larga vena*, per cui cfr. CXXXV 87) e della larghezza, o distanza dall'altra riva.

11. *i' v'aggiungeva ... a pena*: a stento raggiungevo la riva col pensiero, «cioè a pena pensava che mai a quelle lagrime si dovesse potere trovar fine» (Castelvetro), cfr. nota a CCXXI 14.

12. *lauro o palma*: simboli di remunerazione, decrittati da madonna stessa nella canzone *Quando il soave* in chiusura del Libro, «palma è victoria ... il lauro segna | trïumpho» (note a CCCLIX 7-8 e 49); Isidoro, *Etym*. XVII vii 1-2:

«Palma dicta quia manus victricis ornatus est ... Est enim arbor insigne victoriae ... Laurus a verbo laudis dicta; hac enim cum laudibus victorum capita coronabuntur». *tranquilla oliva*: segno di serenità e di pace (*Gn* VIII 11; Isidoro, *Etym.* XVII VII 62: «Olea autem ipsa arbor est. Est autem arbor pacis insignis...»), emblema della bella Sapienza che è «oliva speciosa in campis» (*Eccli* XXIV 19; cfr. XXIV 8, CLXVI 9) e di umiltà contro l'ira superba, come nell'*Elegia* di Arrigo da Settimello, III 45-46: «patientia temperat iram | et duros animos mentis oliva domat».

13. *Pietà*: la donna pietosa (soggetto), con quel messaggio positivo enunciato nella prima quartina. *rasserena*: con il «celeste lume» (v. 1), non piú negato. Effetto rasserenante per cui cfr. anche CLXIX 9-11, CCCLXVI 43-45 e CXCIV 1.

14. *e 'l pianto asciuga*: ultima *variatio* sul tema del piangere, vv. 1, 5 e 10, CCXXIX 1-2. Lo stesso grande gesto di madonna che asciuga le lacrime della solitudine nella canzone *Quando il soave*, come Filosofia nella *Consolatio* di Boezio: «et ella il volto | co le sue man' m'asciuga», per cui cfr. note a CCCLIX 67-68 e a CCCXLII 10. *ch'i' viva*: contro le lacrime che accorciano la tela della vita, v. 6. Forte implicazione col sonetto che segue *I' mi vivea...* (CCXXXI 1), e con quello che precede, «*Viva* o mora...» (CCXXIX 12).

CCXXXI

I' mi vivea di mia sorte contento,
senza lagrime et senza invidia alcuna,
ché, s'altro amante à piú destra fortuna,
4 mille piacer' non vaglion un tormento.

Or quei belli occhi ond'io mai non mi pento
de le mie pene, et men non ne voglio una,
tal nebbia copre, sí gravosa et bruna,
8 che 'l sol de la mia vita à quasi spento.

O Natura, pietosa et fera madre,
onde tal possa et sí contrarie voglie
11 di far cose et disfar tanto leggiadre?

D'un vivo fonte ogni poder s'accoglie:
ma Tu come 'l consenti, o sommo Padre,
14 che del Tuo caro dono altri ne spoglie?

Sonetto leggibile dentro la sequenza CCXXIX-CCXXXIII, sotto il segno d'una Natura madre di contraddizioni, «pietosa et fera» (vv. 9-10), e d'una stella variabile: non a caso i lemmi *sorte*, *fortuna*, *ventura* in negativo e in positivo, transitano per queste tessere d'un solo discorso reticente (CCXXIX 10, CCXXXIII 1, qui con raddoppio a contatto, vv. 1 e 3), dove ogni frammento rinvia velatamente al di là di se stesso, come nell'insieme tutti i frammenti dei *Fragmenta*, perdendo via via un po' di resistenza a un tentativo di sistemazione razionale. Il testo rovescia il rasserenante messaggio di pace metaforizzato dalla «tranquilla oliva» del sonetto che precede (CCXXX 12-13), e nella consueta griglia di simboli naturali rivà a quel *lume*-sguardo-occhi del *sole*-donna (CCXXX 1-2), che ora (*Or*, in posizione forte ad attacco della seconda quartina) è allontanato e quasi *spento* da una *nebbia* di separazione, di non-comunicazione, di rifiuto (quartine). Le terzine registrano il cieco e instabile «furore» dell'amante (motivo del sonetto CCXXXII 12-13, che funziona da tramite sotto forma di *exemplum* erudito), per altro attenuato dalle due clausole interrogative spartite tra il primo piede (verso Natura) e il secondo della sirma (verso Dio), che chiedono l'assoluzione, o la censura, d'una non-risposta, marcata dalla doppia clausola interrogativa finale delle due terzine. L'ultimo testo della microserie *Qual ventura mi fu* riprende l'equivalenza simbolica di *belli occhi* con *sole*, ulteriormente segmentata in «dextr'occhio, anzi ... dextro sole» per ulteriore analisi del tormento (CCXXXIII 9), e aggiunge al 'racconto' il motivo d'un occhio «di dolor turbato et scuro», che dà il contenuto referenziale al messaggio di questa *neb-*

bia (v. 7), altrimenti opaca fuori del quadro, immersa nella caligine della terra. Il Muratori, riassumendo con spirito il candido parere dei commentatori di prima e di poi: «Laura avea male agli occhi, e il P. la vuol guarire con questo collirio».

Sonetto su quattro rime secondo lo schema ABBA ABBA, CDC DCD, come il precedente CCXXX.

1. *I' mi vivea*: verbo in forma media, con intensa partecipazione del soggetto all'azione; cfr. XXXVII 32, XLVII 12, CLXVIII 7, CCVII 19. *di mia sorte contento*: il messaggio neutro di *sorte* ha il contenuto positivo del sonetto che precede, al quale questo verbalmente si riallaccia nella ripresa di *viva* (CCXXX 14) con *vivea*; la continuità dei due testi è marcata anche dalla comune *adnominatio* tematica di *vivea* con *vita* e *vivo* (vv. 8 e 12), di *vivo* con *viver* e *viva* (CCXXX 2, 6, 14), che si somma a *Viva* di CCXXIX 12.

2. *senza lagrime*: quelle minutamente evocate nella parte centrale del sonetto che precede, CCXXX 5-11. *senza invidia*: verso gli amanti felici e remunerati, come è detto dopo, vv. 3-4.

3. *destra*: propizia, «piú prospera e seconda fortuna avesse di lui» (Daniello).

4. *mille piacer' … tormento*: diffuso motivo trobadorico del male amoroso che vale piú dei beni apparenti; cosí Peirol, *Mainta gens mi malrazona*, 37-40: «E s'ieu non ai tot mon voler, | tals es cella qe·m trebailla | qu'el mon non a nuill plazer | que lo mieu maltraich vailla», per cui cfr. nota a CCVII 98. Per il tema anche CLXXIV 12-13, CCXCVI 12-13.

5. *Or*: avverbio contrapposto al tempo passato di «I' mi vivea … contento», v. 1. *quei belli occhi*: complemento oggetto, anticipato come il corrispondente *celeste lume* del sonetto precedente (CCXXX 1), di nuovo negati allo sguardo dell'Altro. *ond'io…*: per i quali occhi non mi rincresce mai delle pene sofferte. Il verbo *pento* rende probabilmente anche qui il latino *me piget* (rammarico per una situazione passata che perdura nel presente), come nella canzone *Ben mi credea*: «et anchor non me 'n pento», per cui cfr. nota a CCVII 83-84. *Enjambement* dei vv. 5-6, con estesa allacciatura fonica *PENto … PENe … mEN*.

6. *et men non … una*: e non ne voglio una sola di meno. Pseudo-rima di *men*, alla clausola interna del primo emistichio settenario, con *pene* alla scadenza del primo emistichio quinario.

7. *tal nebbia*: simbolo d'un ostacolo che impedisce di vedere lo sguardo dell'altro. Nel sonetto ad Orso dell'Anguillara è lo stesso velo di madonna che copre i begli occhi, piú impenetrabile di «muro o di poggio o di ramo ombra, | né *nebbia* che 'l ciel copra…» (XXXVIII 1-7); la stessa *nebbia* di non-comunicazione della sestina *L'aere gravato*: «fia dinanzi a' begli occhi quella nebbia | che fa nascer d'i miei continua pioggia» (cfr. nota a LXVI 27, CCXVII 5); il messaggio simbolico diventa referenziale a contatto del testo che precede, dove lo sguardo dell'Altro non è coperto («ché 'l celeste lume | quel vivo sole alli occhi mei non cela», cfr. nota a CCXXX 2); fuori di questa griglia di messaggi incrociati la *nebbia* rimane opaca e si presta all'ipotesi di tutti i commentatori, quanto meno datata, d'una malattia degli occhi di Laura. Si veda anche l'impedimento espresso dalla nebbia di CLXXXIX 9, CCIV 13 in altra situazione, e in positivo di CXXIII 1-2. *gravosa et bruna*: opprimente o oscura. Luogo parallelo e chiarificatore è dato dall'omogeneo sonetto *Qual ventura*, vicino nello spazio e probabilmente nel tempo del Libro, dove si parla dello sguardo «di dolor turbato et scuro», che, per l'immedesimazione degli amanti, contamina l'Altro: «che fe' 'l mio infermo et bruno» (CCXXXIII 3-4).

8. *che*: correlato a *tal*, v. 7. *'l sol de la mia vita…*: quello che nel sonetto

precedente è detto «quel vivo sole» (CCXXX 2), che ora (*Or*, v. 5) non si vede quasi piú perché la *nebbia*, quella *caligo* dell'anima, l'ha offuscato (*spento*); la *nebbia* è dunque soggetto di tutta l'azione della seconda quartina, in quanto *copre* (v. 7) e *à* ... *spento* il doppio oggetto equivalente di *belli occhi* (v. 5) e *sol(e)*. La stessa clausola *à quasi spento* come primo emistichio quinario in CCCLXIV 7; cfr. CCCLXIII 1. Rima ricca di *spento* con *pento*.

9. *O Natura* ... *madre*: invocata in quanto contenitore d'ogni contraddizione in terra, madre e matrigna, *pietosa et fera*; cfr. CXXVIII 85.

10. *onde*: donde ti viene, da dove trai, con la sospensione sintattica che caratterizza il sonetto *Onde tolse Amor*, sempre in frase interrogativa: «onde le perle, ... | onde tante bellezze... ?» (cfr. nota a CCXX 5). *tal possa* ... *contrarie voglie*: tanto potere e intenti cosí contrastanti, che assommano la doppia essenza *pietosa et fera* di Natura.

11. *far* ... *et disfar*: verbi che rispettivamente mettono in azione una Natura *pietosa* e una Natura *fera*, che ha potere positivo e negativo (*contrarie voglie*), cfr. nota a CCXX 11.

12. *D'un vivo fonte* ... *s'accoglie*: ogni potere [quindi anche quello di bene e di male della Natura, funzionalmente richiamato nel raddoppio *possa-poder*] deriva congiuntamente [*s'accoglie*, come le acque d'un fiume da una sorgente] da un'unica origine, cioè da Dio che è *fons vitae*, *vivo fonte*; cfr. *Ps* XXXV 10: «apud te est fons vitae», *Ier* II 13, *Apoc* XXI 6; per il messaggio Castelvetro richiama san Paolo, *Rom* XIII 1: «non est enim potestas nisi a Deo». In parallelo: «Cosí sol d'una chiara fonte viva | move 'l dolce et l'amaro...», CLXIV 9-10.

13. *ma Tu*: simile apostrofe nella sestina CCXIV 28, «Ma Tu, Signor, ch'ài di pietate il pregio». *'l consenti*: permetti questo; *l(o)* è pronome prolettico (anticipa il contenuto della dichiarativa finale: «che ... altri ne spoglie»).

14. *caro*: prezioso. Il *donum Dei*, il dono celeste, sono «quei belli occhi» per un attimo (variabilità e temporalità di Natura) non coperti di *nebbia*. *altri ne spoglie*: clausola finale misteriosa quanto quella similare che chiude il primo sonetto del guanto: «et vien chi me ne spoglie» (cfr. nota a CXCIX 14); come là il *chi* petrarchescamente evasivo adombra la donna che si riprende il *caro guanto*, è probabile che anche questo *altri* sfuggente sia appunto l'Altro che di nuovo *cela* il *celeste lume* dello sguardo (CCXXX 1-2): enigmi testuali che si sciolgono solo nella gamma simbolica dell'intero *Canzoniere* e dei sonetti contigui (CCXXX e CCXXXIII, dove l'incolpevole Natura non è responsabile del male che proviene dallo sguardo *turbato et scuro* della donna). L'ipotesi che *altri* sia «una malattia» (tutti i commentatori) dà la misura della programmata opacità del testo (ma il concetto di malattia e di corruzione appartiene al regno della natura, e quindi sfugge a questa alterità). *ne*: ci, noi viventi, noi mortali (quindi, sembrerebbe, l'Amante e la stessa Natura). Per le due frasi interrogative finali contenute nelle due terzine cfr. introduzione al sonetto CXXII.

CCXXXII

Vincitore Alexandro l'ira vinse,
et fe' 'l minore in parte che Philippo:
che li val se Pyrgotile et Lysippo
l'intagliâr solo et Appelle il depinse?

L'ira Tydëo a tal rabbia sospinse,
che, morendo ei, si róse Menalippo;
l'ira cieco del tutto, non pur lippo,
fatto avea Silla: a l'ultimo l'extinse.

Sa 'l Valentinïan, ch'a simil pena
ira conduce: et sa 'l quei che ne more,
Aiace in molti, et poi in se stesso, forte.

Ira è breve furore, et chi nol frena,
è furor lungo, che 'l suo possessore
spesso a vergogna, et talor mena a morte.

Sonetto con esempi classici sul motivo dell'ira (parola tematica anaforicamente distribuita entro ogni elemento strofico, vv. 1, 5, 7, 10, 12), che pone una pausa tra i *fluctus animi* e le «contrarie voglie» dei sonetti circostanti (CCXXXI 10). L'*exemplum* a piú facce dice, sulla scorta di un'epistola d'Orazio: l'ira, come tutte le pulsioni incontrollate («Qui cupit aut metuit...», *Epist.* I II 51), porta a perdizione («a vergogna ... a morte», v. 14), se non è frenata da un animo capace di stringere la pulsione (qui in fine amorosa) in un breve intervallo negativo («Ira furor brevis est», v. 12) senza spingerla verso il «furor lungo» delle passioni che incatenano ed acciecano. Sottile è il legame con i due sonetti circostanti per il tema dell'ira che fa l'uomo «cieco del tutto, non pur lippo» (v. 7), implicato con l'oscurità dell'amante privato del suo *sole*. Il sonetto che segue CCXXXIII rovescia infatti la situazione, ridonando all'amante il *veder*, sia pure problematico.

Sonetto su cinque rime secondo lo schema ABBA ABBA, CDE CDE; assonanza in DE, *-ore*, *-orte*, imperfetta in AB, *-inse*, *-ippo*.

1. *Vincitore ... vinse*: l'ira vinse Alessandro Magno vittorioso. Antitesi classica per la quale Castelvetro cita Solino, *Collect.* IX 20, parlando d'Alessandro: «Victor omnium vino et ira victus»; ma anche Ovidio, *Met.* XIII 386, a proposito dell'ira di Aiace, nominato alla fine della prima terzina: «invictumque virum vicit dolor»; cfr. *Fam.* XXII 12, 16: «Alexander Macedo pugnando invictus, bi-

bendo vincitur»; *De viris* XV 43; *Afr.* V 74; sulla diffusione del *topos* Fera, *Revisione dell'«Africa»*, p. 156.

2. *et fe' 'l minore* ... *Philippo*: e questo fatto di essere vinto dall'ira rese sotto quest'aspetto (*in parte*) Alessandro inferiore a Filippo suo padre (paziente e dissimulatore). Motivo ciceroniano, *De officiis* I xxvi 90: «Philippum quidem Macedonum regem rebus gestis et gloria superatum a filio, facilitate et humanitate video superiorem fuisse. Itaque alter semper magnus, alter saepe turpissimus...» (Daniello), e di Seneca, *De ira* III xxiii.

3-4. *che li val* ... *depinse*: cosa giova ad Alessandro essere stato raffigurato da sommi artisti come Pirgotele e Lisippo in scultura (*intagliâr*, cfr. LI 7) e da Apelle in pittura (*depinse*)? Probabile tema, anche ciceroniano, dell'imperfezione delle arti figurative (che ritraggono l'esterno senza affondare nell'interno) rispetto alla scrittura, caratteristico del sonetto a Pandolfo Malatesta *L'aspectata vertú* (CIV). Per i tre artisti greci che immortalarono Alessandro Magno cfr. Plinio, *Nat. hist.* VII 38: «Idem hic imperator edixit ne quis ipsum alius quam Apelles pingeret, quam Pyrgoteles scalperet, quam Lysippus ex aere duceret» (l'avverbio *solo* si riferisce quindi a tutt'e tre. Il passo è citato nel *De remediis* I 41); anche Orazio, *Epist.* II i 237-41 (Daniello, Castelvetro); Cicerone, *Epist.* V xii 7, a Lucceio (Daniello), ecc.

5-6. *L'ira*: soggetto in posizione forte ad attacco di verso, come nell'*exemplum* parallelo del v. 7 e come nelle terzine (vv. 10 e 12), nonché ad inizio del secondo emistichio del primo verso. *Tydëo*: uno dei sette re a Tebe in aiuto di Polinice contro Eteocle. Racconta Stazio nella *Tebaide* (fine del libro VIII) che Tideo, ferito a morte dal tebano Menalippo, moribondo (*morendo ei*), folle di piacere e d'ira, addentò (*si róse*) il capo del nemico. *si róse*: verso medio di feroce partecipazione; esattamente come in Dante, *Inf.* XXXII 130-31: «non altrimenti Tidëo si rose | le tempie a Menalippo per disdegno...» (Vellutello). Rima ricca di *sospinse* con *depinse*.

7. *cieco del tutto*: completamente ottenebrato, come in CCCXIX 6, «del tutto è cieco chi 'n te pon sua spene», con rinvio alla sfera dell'interiorità. *lippo*: cisposo, e quindi malvedente; cfr. *Fam.* IX 5, 43: «lippis et obliquis oculis»; *Tr. Fame* III 110: «cosí al lume fu famoso et lippo» (Epicuro). *Lippus*, in quanto preda delle passioni che acciecano, anche nell'immagine dell'epistola di Orazio dalla quale è prelevata la citazione del v. 12, *Epist.* I ii 51-52; ma *Lippi et invalidi* sono per Petrarca gli *exteriores oculi*, gli occhi della carne, incapaci di sostenere il fulgore del sole di Sapienza (*De otio* I, pp. 658-60), sulla scorta di Agostino; la tacita allusione è sostenuta dall'occhio *infermo* del sonetto che segue, CCXXXIII 4; cfr. XVIII 7, introduzione a XIX, LXX 46-47; *Fam.* XV 3, 11: «quam feliciter viderit Ille de quo dictum est: "In lumine tuo videbimus lumen" [*Ps* XXXV 10], sine quo frustra per tenebras *humanitas lippa* circumspicit». Altra rima ricca con *Philippo* e *Menalippo*.

8. *Silla* ... *l'extinse*: del violento Lucio Cornelio Silla parla piú volte Seneca; ma qui il tratto sembra quello di Valerio Massimo nel capitolo «De ira aut odio» dei *Fatti e detti memorabili* IX iii 8), riferendo della lite a Pozzuoli con Granio: «Quid Sulla, dum huic vitio obtemperat, nonne multo alieno sanguine profuso ad ultimum ["a l'ultimo"] et suum erogavit. Igitur in dubio est Sullane prior an iracundia Sullae *sit extincta*».

9. *Sa 'l*: lo sa, con *l(o)* pronome prolettico, con ripresa nell'*exemplum* del v. 10, «et sa 'l quei...». *Valentinïan*: Flavio Valentiniano, imperatore romano, anche lui morto di sincope in un accesso d'ira contro gli ambasciatori dei Quadi in Pannonia. *simil pena*: l'estinzione finale, la morte, come quella di Silla.

10-11. *quei che ne more ... forte*: Aiace, che si uccide per ira [*ne*: la causa sono le non ottenute armi di Achille, date ad Ulisse], Aiace crudele (*forte*) verso molti e poi verso se stesso. Cosí racconta Ovidio, *Met*. XIII 384-86: «Hectora qui solus, qui ferrum ignesque Iovemque | sustinuit totiens, unam non sustinet iram; | invictumque virum vicit dolor; arripit ensem...» (Castelvetro).

12. *Ira è breve furore...*: citazione di due segmenti di Orazio, *Epist*. I II 59-62: «*Qui non moderabitur irae* [«chi nol frena» del secondo emistichio], | infectum volet esse, dolor quod suaserit et mens | ... | *Ira furor brevis est*» (Vellutello), citati in *Secr*. II (p. 96) e nel *De remediis* II 33, con risposta nell'«instabilis furor amantium» di *Sen*. XIII 10; anche Seneca, *De ira* I I 2: «iram ... brevem insaniam» (Zingarelli). *chi*: se uno (SI QUIS), cfr. CV 28, CXIX 106, ecc.

13. *'l suo possessore*: chi detiene il *fluctus animi* negativo dell'ira e del furore; qui s'intende ira amorosa, l'«instabile furor amantium», di cui nella lettera *Var*. XXI = *Disp*. 6 con la citazione dell'*Andria* di Terenzio: «Amantium ira integratio amoris est», v. 555.

14. *a vergogna ... a morte*: come da una parte Alessandro e Tideo, dall'altra Silla, Valentiniano, Aiace. I due sostantivi rispondono al *decor* dimenticato e alla *ruina* di cui parla Seneca all'inizio del *De ira*. Cfr. CCLIII 4, CCLXVI 6.

CCXXXIII

Qual ventura mi fu, quando da l'uno
de' duo i piú belli occhi che mai furo,
mirandol di dolor turbato et scuro,
4 mosse vertú che fe' 'l mio infermo et bruno!

Send'io tornato a solver il digiuno
di veder lei che sola al mondo curo,
fummi il Ciel et Amor men che mai duro,
8 se tutte altre mie gratie inseme aduno:

ché dal dextr'occhio, anzi dal dextro sole,
de la mia donna al mio dextr'occhio venne
11 il mal che mi diletta, et non mi dole;

et pur com'intellecto avesse et penne,
passò quasi una stella che 'n ciel vole;
14 et Natura et Pietate il corso tenne.

Sonetto conclusivo d'una microserie dai toni preziosi, fatta di alternanze, «Cantai, or piango», «I' piansi, or canto» (CCXXIX e CCXXX) e di conflitti («mansüetudine et durezza», «atti feri, et humili», «pietosa et fera», «far ... et disfar», CCXXIX 5-6, CCXXXI 9 e 11), conviventi nel contraddittorio regno d'Amore, dove il *mal* diletta e non duole (v. 11). Il testo registra una situazione di vicinanza a quell'oggetto parziale del desiderio che sono gli occhi lucenti della donna, metaforizzati dal solito *sole* del sistema, e ulteriormente parcellizzati in un solo arcano *dextr'occhio*, «anzi ... dextro sole» (v. 9), che s'incrocia con lo sguardo dell'amante in uno scambio positivo («al mio dextr'occhio venne») tra *gaudium* e *amaritudo* (vv. 10-11), non senza il ricordo di quell'unico occhio sfolgorante e insostenibile della Sposa del *Canticum*: «Vulnerasti cor meum, soror mea sponsa, vulnerasti cor meum in uno oculorum tuorum, et in uno crine colli tui», capace d'infliggere quel *vulnus* che fa *infermo* un occhio debole e impreparato (*Ct* IV 9). La sequenza che fa capo al sonetto CCXXIX, non a caso segnato da uno slancio verso l'alto («son i miei sensi vaghi pur d'altezza»), dunque prevede: un annuncio del tema della prossimità: «'l celeste lume | quel vivo sole alli occhi mei non cela» (CCXXX 1-2); un momento contrario d'interruzione, di non-comunicazione («Or quei belli occhi ... | tal nebbia copre, sí gravosa et bruna», CCXXXI 5-7), dell'amante immerso nella vischiosità terrena e nella costante oscillazione tra assenza e presenza dei *Fragmenta*; un momento di vicinanza e d'identificazione, segnato verbalmente dall'aggettivo *bruno* in rima, che come parola-chiave transita tra testo e testo e sigla il difficile contatto degli amanti

(CCXXXI 7, qui v. 4); l'incomunicabilità che minaccia la sequenza e tutto il Libro è sospesa in quel *bruno* d'una visione oscurata ma non escludente la luce.

Sonetto su quattro rime, ABBA ABBA, CDC DCD. Assonanza di A con B, *-uno*, *-uro*.

1. *Qual ventura...*: la buona sorte (come confermano i vv. 7-8) nell'alternanza tematica di *sorte* e *fortuna* della microsequenza, CCXXIX 10, CCXXXI 1 e 3.

2. *de' duo i piú belli ... che mai furo*: probabile ricordo ritmico-sintattico-lessicale della canzone di Cino da Pistoia citata in LXX 40, con simile *enjambement*: «La dolce vista e 'l bel guardo soave | *de' piú begli occhi che lucesser mai*»; la situazione di lontananza di Cino è rovesciata in una situazione di prossimità. *furo*: furono. All'interno *piú* fa eco a *fu* del primo verso alla scadenza del primo emistichio settenario, che anticipa le rime *-uno* e *-uro* di A e B. In *i piú* il tipo di superlativo alla francese.

3. *mirandol*: guardando quell'occhio, che poi si precisa come abbagliante occhio destro (v. 9) nella segmentazione d'una vista ravvicinata. *turbato et scuro*: richiamo interno alla *nebbia* metaforica *sí gravosa et bruna* che vela gli occhi di madonna nel vicino anello della microserie, CCXXXI 7.

4. *mosse*: si mosse; verbo neutro per medio, per cui cfr. nota a CCXX 9. *vertú ... bruno*: quel potere, la *virtus* e quasi *vulnus* («Vulnerasti cor meum in uno oculorum tuorum...»), che fece il mio occhio (anche questo destro, v. 10) non fermo (*infermo*) e oscurato dalla tristezza (*bruno*; si veda il fuoco «cun façça bruna», luttuosa, nel *planctus* del Laudario Urbinate *Planga la terra*, 11, attribuibile a Jacopone; cfr. nota a CCXXXI 7). Con doppione parallelo gli occhi sono «lagrimosi e 'nfermi» in XIX 12, sul tema agostiniano degli occhi *sani et vegeti* che per contrario sono i soli abili a sostenere la *lux sapientiae* (*Sol.* I XIII 23); cfr. note a LXX 47 e CCXII 8.

5-6. *Send(o)*: essendo (forma aferetica); «dimostra quando [v. 1] e come [*mirandol*, v. 3] questo gli avenisse» (Gesualdo). *solver il digiuno* | *di veder lei*: interrompere quella privazione di nutrimento che è il veder gli occhi della donna [cfr. CCVII 59-60: «di foco et lume | queto i frali et famelici miei spirti»], e cioè essendo tornato a sfamarmi della sua vista. Metafora anche dantesca, *Par.* XV 49-52, «Grato e lontano digiuno | ... | solvuto hai», con le stesse rime *uno*, *digiuno*, *bruno*, e *Par.* XIX 25-27: «solvetemi, spirando, il gran digiuno | che lungamente m'ha tenuto in fame...» Il verbo *tornare* indica un'azione che si ripete nel tempo. *sola*: unica; gioco fonico con *SOLver* del v. 5, alla scadenza del primo emistichio settenario; cfr. CXXVI 3, CLXXXVIII 1 («io sola amo»), CCXLVIII 3, ecc. *curo*: ho cara, coltivo. Rima ricca a eco con *scuro*.

7. *fummi*: a rovesciamento del *mi fu* iniziale, nello stesso istante di grazia (verbo al singolare con doppio soggetto, come dopo l'aggettivo *duro*; cfr. nota a LVII 7, CXXXIII 7, CXLV 2, ecc.). *il Ciel et Amor*: rinvio interno ad «Amor ... et mia fortuna» del sonetto in sequenza CCXXIX 10; XLV 2. *men che mai duro*: meno spietato del solito, con soluzione litotica.

8. *se tutte ... aduno*: anche se io metto insieme tutti gli altri favori ricevuti dal Cielo e da Amore.

9. *occhio ... sole*: secondo l'equivalenza simbolica di tutto il *Canzoniere*, dove il sole è lo sguardo dell'Altro (CLXXIII 1, CCCLIX 57-58, ecc.), qui ulteriormente frazionato in un *dextr'occhio* e quindi in un *dextro sole* per un raddoppio di piacere e di dolore (*diletta ... dole*, v. 11). L'occhio destro è quell'occhio migliore che guarda le cose celesti trascurando quelle terrene, come enunciato nella lettera al fratello Gherardo, chiamato Monico in stile pastorale («ego Sil-

vius, tu Monicus»), che ha scelto la destra via: «secundi autem quia cum unum ex Cyclopibus Monicum dicant quasi monoculum, id quodam respectu proprie tibi convenire visum est, qui e duobus oculis, quibus omnes comuniter utimur mortales, quorum altero scilicet celestia altero terrena respicimus, tu terrena cernentem abiecisti oculo meliore contetus» (*Fam.* X 4, 20; Chessa). Richiamo interno alla *man dextra* sempre celeste di CCXXVIII 1; in parallelo anche il rapporto *belli occhi* - *sole* nella seconda quartina di CCXXXI, nonché la clausola similare (là interna) di CCLIV 8-9: «e 'n ciel farne una stella; | *anzi un sole*». Altro *enjambement* dei vv. 9-10, *occhio* ... | *de la mia donna*.

11. *il mal(e)*: lo stesso *dolor* dell'animo del v. 3, che si comunica (*passò*, v. 13) all'amante, in rapporto sottolineato formalmente dall'*adnominatio* di *dolor* con *dole*. Non certo il «mal d'occhi» voluto dai commentatori concordi, ma l'effetto del *vulnus* di quel potente occhio destro. *mi diletta* ... *non mi dole*: mi dà piacere e non dolore, secondo la legge dell'ossimorico mal d'amore (e del difficile rapporto con Sapienza).

12. *et pur* ... *penne*: e proprio (*pur*) come se questo *mal* avesse le ali dell'intelligenza [*alas ingenii* in *Epyst.* I 1, 32-33, qui con equivalenti *penne* metonimiche come in LXXXI 13, cfr. nota a CLXXX 13] transitò velocemente in me quale «stella che tramuti loco», direbbe Dante (*Par.* XV 16).

13. *una stella che* ... *vole*: forse ricordo di «volantia sidera» di *Aen.* V 528 (Castelvetro). *che* ... *vole*: che voli in cielo.

14. *il corso tenne*: seguirono il loro corso (è il latino *tenere cursum*, detto soprattutto dei naviganti [Scherillo]; verbo singolare con doppio soggetto, come al v. 7). «Oscuro è di molto l'ultimo verso della chiusa» (Muratori), ma si spiega all'interno della microsequenza, dove *Natura*, madre di contraddizioni (CCXXXI 9), segue le sue leggi accogliendo il bene e il male; e cosí *Pietate*, in quanto la donna sceglie all'interno delle contraddizioni un atteggiamento benevolo («tranquilla oliva | Pietà mi manda ... | e 'l pianto asciuga...», CCXXX 12-14). I due versi finali sono scritti nell'autografo Vaticano su rasura.

O cameretta che già fosti un porto
a le gravi tempeste mie dïurne,
fonte se' or di lagrime nocturne,
che 'l dí celate per vergogna porto.

O letticciuol che requie eri et conforto
in tanti affanni, di che dogliose urne
ti bagna Amor, con quelle mani eburne,
solo ver' me crudeli a sí gran torto!

Né pur il mio secreto e 'l mio riposo
fuggo, ma piú me stesso e 'l mio pensero,
che, seguendol, talor levommi a volo;

e 'l vulgo a me nemico et odïoso
(chi 'l pensò mai?) per mio refugio chero:
tal paura ò di ritrovarmi solo.

La «cameretta» come emblema del luogo chiuso della scrittura e del *Canzoniere*, con la sua pace e con le sue tempeste (poetiche). Il rifugio di questo segreto *cubiculum* a porte chiuse (prima quartina) trova risposta nel raddoppio anaforico di un non meno sacro *letticciuol* (seconda quartina), modellato sul letto di lacrime di David penitente (*Ps* VI 7) e sul *lectulus* di Giobbe nelle sue «noctes laboriosas» (*Iob* VII 3 e 13); non a caso in una lettera a Francesco Bruni da Arquà del 1371 (*Var.* XV = *Disp.* 73) cade l'autorinvio al *thalamus* nel quale sprofonda il «lectulus meus lacrimarum» dei *Salmi penitenziali*: «Fiat michi thalamus meus purgatorium meum, et lectulus meus lacrimarum conscius mearum» (II 17); un talamo che è luogo di raccoglimento per non fuggire da se stesso, lasciata fuori dalla porta la paura dell'aridità e della solitudine, il luogo simbolico del *gaudium* spirituale e contemplativo, ma che ora non produce quel frullo d'ali e quel *volo* di colomba verso l'alto che il poeta conosce (terzine).
Sonetto su cinque rime, ABBA ABBA, CDE CDE, come CCXXXV; assonanza in ACE, *-orto*, *-oso*, *-olo*.

1. *O cameretta*...: il porto di riposo «almeno infin a l'alba» consentito agli esseri viventi dopo la fatica del giorno («qual torna a casa et qual s'anida in selva», secondo il tema iniziale della sestina XXII), ma negato all'amante (vv. 3-4). Solingo luogo di consolazione anche per Dante nella *Vita Nuova*: «misimi ne la mia camera, là ov'io potea lamentarmi sanza essere udito; ... mi ritornai ne la camera de le lagrime; ne la quale, piangendo e vergognandomi, fra me stesso di-

cea...» (XII 2 e XIV 9; Scherillo); anche *Vita Nuova* III 2 e XXIII 10 (Santagata); Boccaccio, *Corbaccio* 6 (Castelvetro). *già*: un tempo, in opposizione a *or*, v. 3. *porto*: come il paesaggio interiore valchiusano, «porto de l'amorose mie fatiche, | de le fortune mie tante, et sí *gravi*» (CCCIII 7-8), d'intonazione salmistica (*Ps* CVI 29-30; Chessa) e non a caso *mot-refrain* della sestina LXXX, evocata tematicamente (con la vicina sestina CCXXXVII) e verbalmente mediante la rima equivoca col verbo *porto*, v. 4; cfr. CCCXVII 1-2, CCCLXV 9-10.

2. *tempeste ... dïurne*: gli affanni (amorosi) del giorno, non interrotti nel ciclo vitale dell'amante dal riposo della notte («Io non ebbi già mai tranquilla notte...», CCXXXVII 13), *gravi* e opprimenti come «l'amorose mie fatiche» del sonetto CCCIII 7-8.

3. *fonte ... di lagrime*: immagine secondo il Profeta, «Quis dabit ... oculis meis fontem lacrimarum, et plorabo die ac nocte...?» (*Ier* IX 1); cfr. CXXXV 53; nota a CLXI 4.

4. *'l dí*: durante il giorno. *celate ... porto*: tengo nascoste. La *vergogna* è l'effetto del *vaneggiar* amoroso, come nel sonetto proemiale, I 12; cfr. nota a CCI 8.

5. *O letticciuol...*: ricordo del *lectulus* (variante affettiva scritturale, anche di *Ct* I 15, III 1; *Prov* VII 16, ecc.) e delle «noctes laboriosas» di Giobbe: «Si dixero: Consolabitur [*requie ... conforto*] me lectulus meus, et relevabor loquens mecum in strato meo» (VII 13), probabilmente incrociato col Salmo davidico VI 7: «lavabo per singulas noctes lectum meum; lacrimis meis stratum meum rigabo», evocato da san Girolamo nell'epistola *Ad Eustochium* (XXII 18), da dove l'immagine del *lavare* e del *rigare* passa nel verbo *bagnare*, v. 7. Un *letticciuol(o)* bagnato di lacrime che assomiglia al «duro campo di battaglia» del sonetto del passero solitario (CCXXVI 5-8), sempre su motivi di Giobbe, incapace di trovare *requies* nella sua casa e nel suo letto: «in tenebris stravi lectulum meum» (XVII 13).

6. *di che dogliose urne...*: di quali amare lacrime, che i miei occhi versano come *urne* di pianto.

7. *Amor*: l'Amore-donna del *Canzoniere*, con la solita ambiguità delle referenze (cfr. CVIII 2, nota a CXXIX 36), che con le sue mani d'avorio, o altra parte di sé, fa soffrire l'amante; si vedano le mani-artiglio di Amore nel sonetto LXIX. *mani eburne*: la stessa «man ch'avorio ... avanza» di CLXXXI 11; cosí nel sonetto del guanto, che «copria netto avorio» (CXCIX 10); Castelvetro richiama Properzio, *El.* II 1 9: «sive lyrae carmen digitis percussit eburnis».

8. *solo ... crudeli*: con lo stesso andamento e messaggio le stesse mani nel primo sonetto del ciclo del guanto: «et *sol* ne le mie piaghe acerbi et *crudi*» (CXCIX 6). Per *ver'* ('verso') cfr. XXIII 36, CVIII 3, CXIV 13, ecc. *a sí gran torto*: tanto ingiustamente; cfr. LVII 11, CXXXII 9.

9. *Né pur*: e non soltanto. *mio secreto e 'l mio riposo*: il luogo segreto della *cameretta* e il *thalamus* o *letticciuol* evocati ad inizio delle due quartine, che emblematizzano la fuga dal mondo, ora rovesciata nel testo. Sarà da ricordare il 'battesimo' del libro chiamato appunto *Secretum*: «Tuque ideo, libelle, *conventus hominum fugiens*, mecum mansisse contentus eris, nominis proprii non immemor. *Secretum* enim meum es et diceris...» (I, p. 26). La soluzione *enjambante* dei vv. 9-10, con *fuggo* funzionalmente dissociato, rinvia ai *loci similes*: «Cosí davanti ai colpi de la morte | *fuggo*...» (XVIII 9-10, sempre ad attacco della prima terzina), «dal fosco et torbido pensero | *fuggo*...» (CLI 3-4, a raddoppio dell'*enjambement* iniziale, cfr. CCLXXXI 1-2), con formula ritmica interna di turbamento.

10. *ma piú*: elemento in clausola (al quinario del primo emistichio dell'endecasillabo *a minore*) che si oppone anche fonicamente a *Né pur* iniziale del v. 9.

me stesso ... mio pensero: entità date come separate nella continua dissociazione dell'Io dei *Fragmenta*.

11. *seguendol*: inseguendo io (l'Io diviso rappresentato nel testo da *me stesso*, v. 9) quel *pensero* (amoroso) che a volte mi sollevò in alto sopra me stesso «in guisa di colomba« (LXXXI 13-14), in una specie di estasi (Daniello). *levommi a volo*: esattamente come nell'*incipit* del sonetto «Levommi il mio penser in parte ov'era | quella ch'io cerco, et non ritrovo in terra» (CCCII 1-2); cfr. nota a CLXIX 6 («l'alma trema per levarsi a volo»), CCLXII 14, CCLXXXVII 4, CCCXLV 13, CCCLXV 3.

12. *'l vulgo*: il tedioso *vulgus* (*Sen*. VIII 7) che, in situazione rovesciata rispetto all'*amor solitudinis* del sonetto XXXV, ora il poeta-amante non fugge, anzi («chi 'l pensò mai?») ricerca (*chero*). *nemico*: come sono *nemiche* le città nella vicina sestina CCXXXVII 25.

13. *chi 'l pensò mai?*: sospensione che inverte la logica sentimentale del Libro, di tipo ovidiano: «qui possit credere?» (*Met*. VII 690); cfr. LXXVI 7, CXXIX 40. *refugio*: altra variante ai messaggi di *porto* (v. 1), *requie ... et conforto* (v. 5), *riposo* (v. 9), sempre ad attacco degli elementi strofici del testo. *chero*: chiedo, cerco (antica e diffusa forma etimologica).

14. *tal paura ò*: come in CCXCVIII 11, «tal cordoglio et paura ò di me stesso»; formula anche danielina della sestina *Lo ferm voler*, 12: «tal paor ai...», cfr. CCLII 12. *solo*: aggettivo in controcanto al tema del sonetto (di messaggio opposto) che appunto comincia «*Solo* et pensoso, i piú deserti campi...» (XXXV).

CCXXXV

Lasso, Amor mi trasporta ov'io non voglio,
et ben m'accorgo che 'l dever si varcha,
onde, a chi nel mio cor siede monarcha,
sono importuno assai piú ch'i' non soglio;

né mai saggio nocchier guardò da scoglio
nave di merci precïose carcha,
quant'io sempre la debile mia barcha
da le percosse del suo duro orgoglio.

Ma lagrimosa pioggia et fieri vènti
d'infiniti sospiri or l'ànno spinta,
ch'è nel mio mare horribil notte et verno,

ov'altrui noie, a sé doglie et tormenti
porta, et non altro, già da l'onde vinta,
disarmata di vele et di governo.

Ai contrasti e alle lacerazioni della sequenza che precede nel Libro (CCXXIX-CCXXXIII) è aggregato questo dittico CCXXXV-CCXXXVI, dominato da debolezza e non-volontà (vv. 1 e 7), da «ragione ... vinta» e mancanza di freni (CCXXXVI 3-4, 5-8). L'intermesso sonetto della *cameretta* anticipa il tema, qui centrale, del porto negato nella tempesta amorosa tra flutti di lacrime (prima quartina di CCXXXIV), con un porto sempre piú lontano per la fragile navicella dell'Io, per quella «conquassatam vite naviculam» d'intonazione sacra (*Fam.* XV 8, 5 e XV 3, 9; II 5) corrente nei *Fragmenta* (CCVI 39, CCLXIV 82).

Su cinque rime, ABBA ABBA, CDE CDE, come CCXXXIV; CD consonanti, *-enti*, *-inta*; CE imperfettamente assonanti, *-enti*, *-erno*.

1. *Lasso*: oimè; cfr. LXV 1, CIX 1, ecc. *mi trasporta*: come la *fol'amor* che «mal mio grado a morte mi trasporta» (VI 11, cfr. LXXIII 24); circolarmente il verbo è echeggiato da *porta* in chiusura (v. 13), serbando memoria di quel *porto* irraggiungibile che apre il sonetto della cameretta, CCXXXIV 1. *ov'io non voglio*: allusione alla battaglia che ciascuno conduce contro se stesso, per cui l'apostolo Paolo raccomanda per la salute dello spirito di non fare le cose che si vorrebbero (*Gal* V 17; Agostino, *En. in Ps.* CXLIII 59).

2. *ben*: rafforzativo del verbo. *'l dever si varcha*: è oltrepassato da me quanto è dovuto ad Amore. Il verbo passivo rimarca la mancanza di *voluntas* del primo verso («non voglio»), in controcanto al tema di CXLVII 1-3, dove è il *voler* che «trapassa ... l'usata legge» della situazione amorosa.

3. *onde*: per quel varcare i limiti. *chi … monarcha*: la donna-Amore del Libro; infatti con simile immagine in *Passa la nave mia*: «et al governo | *siede* 'l signore, anzi 'l nimico mio», cfr. nota a CLXXXIX 4. *siede*: sta, vi è in qualità di DOMINA e signora.

4. *sono importuno*: «fis importunus amando» (Danae al pastore Stupeo in *Buc. carm.* III 4), cfr. CV 3, nota a CCVII 21. *soglio*: col solito valore imperfettivo dell'antico italiano; cfr. CXIII 6, CXVIII 13, CCVII 14, ecc.

5. *né mai*: eppure non mai. *saggio*: esperto di «gravi tempeste» (CCXXXIV 2, con implicazione tra i due testi consecutivi), depositario di quella sapienza e abilità ora perduta (vv. 9-10). *nocchier*: termine di paragone assiduo nella generale metafora della navicella agitata nel mare del mondo e delle passioni, LXXIII 47, CLI 2, CCLXXII 13, CCCLXVI 68. *guardò da scoglio*: salvaguardò la sua nave dagli scogli (*scogli* è parola-rima della congruente sestina LXXX).

6. *nave*: in simile posizione incipitaria del verso dopo *enjambement* nell'*incipit* «Piú di me lieta non si vide a terra | nave da l'onde combattuta…» (XXVI). Per il tema dell'imbarcazione tanto piú fragile quanto piú preziosa, si veda la seconda visione della canzone *Standomi un giorno* CCCXXIII. *carcha*: carica, come in CCCXXIII 18, «carca di ricca merce honesta».

7. *quant'io sempre*: quanto io salvaguardai sempre (il verbo assente è *guardò* del v. 5, con zeugma complicato sintatticamente). *debile … barcha*: corrispondente al «fraile legno» della sestina LXXX 28 e alla *navicula* combattuta da «contrari vènti» nelle terzine del sonetto *S'amor non è*, per cui nota a CXXXII 10.

8. *percosse … duro orgoglio*: corrispettivo psicologico dello *scoglio* di natura, v. 5; cosí infatti nella canzone delle meraviglie CXXXV 21-23: «quel bello scoglio | à col suo duro argoglio | condutta ove affondar conven mia vita», nota a XXXVIII 14.

9. *lagrimosa pioggia … vènti*: la stessa metaforica «Pioggia di lagrimar» sempre ad attacco delle terzine di CLXXXIX 9 (cfr. CCXXVIII 6) e lo stesso «vento … | di sospir'» di CLXXXIX 7-8 (con identico *enjambement*) o «vento angoscioso di sospiri» (XVII 2).

10. *infiniti sospiri*: come nella canzone-frottola CV 56. *or*: da collegare a *ch(e)* del v. 11, cosí come *spinta* a *ov(e)* del v. 12, con forte fusione delle terzine.

11. *notte et verno*: sigla della stagione contraria allo stato amoroso, come nel sonetto «Passa la nave mia … | per aspro mare, a mezza notte il verno» (cfr. nota a CLXXXIX 2) e nel sonetto del *Vago augelletto*: «vedendoti la notte e 'l verno a lato» (nota a CCCLIII 3).

12. *altrui*: al *chi* similmente ambiguo iniziale (v. 3), all'Altro che «siede monarcha» nel cuore dell'amante *importuno*. *noie*: dolore profondo, tedio, col significato intenso dell'antico italiano; cfr. nota a CCCXII 12. *a sé*: alla *barcha* dell'esistente immedesimata con l'Io. Con lo stesso movimento: «l'un a me nòce et l'altro | altrui…» (CXXV 25-26). Altra frattura sintattica del testo, *tormenti* | *porta*, in tessuto allitterante. La lezione *Oualtrui noie a se doglia et* è scritta dal poeta su rasura nella vulgata.

13. *da l'onde vinta*: richiamo interno alla «nave da l'onde combattuta et vinta» di XXVI 2 e alla «ragion … quasi vinta» di CCXXXVI 3-4; cfr. CLXXXIX 13. Queste *onde* riprendono equivocamente l'avverbio *onde* iniziale, v. 3.

14. *governo*: timone, come in CLXXXIX 3, sempre in rima ricca con *verno*; *governo et vela* nella sestina *Chi è fermato* (nota a LXXX 7); cfr. CXXXII 11, CLXXVII 7, CCVI 40, CCLXXVII 7-8, CCCLXVI 70. Intenso gioco fonico in punta di verso, *vènti*, *verno*, *vinta*, *governo*.

CCXXXVI

Amor, io fallo, et veggio il mio fallire,
ma fo sí com'uom ch'arde e 'l foco à 'n seno,
ché 'l duol pur cresce, et la ragion vèn meno,
et è già quasi vinta dal martire.

Solea frenare il mio caldo desire,
per non turbare il bel viso sereno:
non posso piú; di man m'ài tolto il freno,
et l'alma desperando à preso ardire.

Però s'oltra suo stile ella s'aventa,
tu 'l fai, che sí l'accendi, et sí la sproni,
ch'ogni aspra via per sua salute tenta;

et piú 'l fanno i celesti et rari doni
ch'à in sé madonna: or fa' almen ch'ella il senta,
et le mie colpe a se stessa perdoni.

Confessione mormorata ad Amore, complice della tempestosa 'trasgressione' annunciata nel sonetto *Lasso, Amor mi trasporta*, che immediatamente precede (CCXXXV); ma piú complice è la donna (seconda terzina), che ha dato materia all'eccesso (verbale) dell'amante: «tu 'l fai ... | et piú 'l fanno i celesti et rari doni | ch'à in sé madonna».

Sonetto su quattro rime secondo lo schema ABBA ABBA, CDC DCD.

1. *fallo ... fallire*: sono in errore e conosco la mia colpa (quel varcare i limiti enunciato nel sonetto che precede con la stessa consapevolezza: *veggio* e *ben m'accorgo*, CCXXXV 2); tema ripreso circolarmente in chiusura mediante *colpe*, v. 14; cfr. CCCLXIV 14; *Tr. Tem.* 57: «veggio me stesso e 'l fallir mio».

2. *'n seno*: dentro di sé (in situazione organica indipendente dalla volontà); intanto il *foco* fonicamente propaga l'atteggiamento dell'amante, *fo*.

3. *pur cresce*: continua a crescere; cfr. XXXVII 55. *et la ragion vèn meno*: clausola similare in CCXI 7, con simile conflitto: «regnano i sensi, et la ragion è morta», cfr. LXXIII 25, nota a CLXXXIX 13.

4. *già ... vinta*: stretta implicazione verbale col sonetto che precede, «già da l'onde vinta» (CCXXXV 13), alla scadenza del primo emistichio settenario come indizio di continuità tra i due testi. *martire*: a moltiplicazione del *duol* del v. 3.

5. *Solea*: prima persona, a ripresa di *soglio* (sempre imperfetto) del testo antecedente, CCXXXV 4. *frenare*: verbo di richiamo interno al tema del vicino sonetto CCXXXII 12, «et chi nol frena...». *caldo desire*: movente dal *foco* in-

teriore della passione, v. 2; lo stesso «caldo desio» (nota a CXXVII 52) nonché «caldi desiri» di CCLXXXVI 5; *Par.* XXI 51.

6. *viso*: stilnovisticamente lo sguardo, sempre *sereno* e sintomatico della donna del *Canzoniere*, con i *loci similes*: «'l bel guardo sereno, | ove i raggi d'Amor sí caldi sono» (XXXVII 83-84), «'l sol de' begli occhi sereno» (CLXXIII 1), «'l lume de' begli occhi che mi strugge | soavemente al suo caldo sereno» (CCLXIV 77-78; cfr. LXXI 50, CC 9, ecc.); una celeste *serenitas* che si oppone alle disordinate fiamme del poeta-amante, individuato sull'asse semantico di *arde*, *foco*, *caldo desire*, *accendi*.

7. *non posso piú*: non ho piú forza, a specchio della non-volontà del sonetto che precede, «non voglio» CCCXXXV 1. Per la metafora del *freno* cfr. nota a VI 9. Rima ricca con *sereno*.

8. *desperando ... ardire*: disperando di ogni salvezza [la *salute* del v. 11] è diventata animosa. È quanto Petrarca dice a Socrate in *Fam.* I 1, 44, citando Seneca e Virgilio: «quod imperitis evenire ait Seneca [*Nat. quaest.* VI 2, 1], factus sum ex ipsa desperatione securior. Quid enim metuat, qui totiens cum morte luctatus sit? "Una salus victis, nullam sperare salutem" [*Aen.* II 354]. Animosius in dies agere videbis, animosius loqui» (Gesualdo); cosí in *Tr. Mor.* I 159: «per desperazion fatta sicura» (Castelvetro).

9. *Però*: perciò. *oltra suo stile*: al di là del suo modo di essere; cosí in XXIII 127-28: «Et se contra suo stile ella sostene | d'esser molto pregata...»; variazione del messaggio del sonetto che precede nel Libro, «assai piú ch'i' non soglio» (CCCXXXV 4), contestualmente iterato da *Solea frenare*, v. 5. *ella s'aventa*: l'anima sfrenatamente, avventatamente si lancia oltre quei limiti; il verbo usato assolutamente presuppone la trasgressione enunciata in CCXXXV 2: «ben m'accorgo che 'l dever si varcha».

10. *tu 'l fai*: sei tu, Amore, che fai *aventare* l'anima «oltra suo stile» e piú la fanno trasgredire i «rari doni» di madonna (v. 12) in una somma indistinguibile di *colpe* (v. 14). *l'accendi*: di speranza; infatti il verbo *spronare*, tipico del cavaliere-Amore, sta nel campo semantico positivo della SPES disgiunta dall'inseparabile TIMOR dell'amante; cosí «Amor mi sprona in un tempo et affrena, | assecura et spaventa, arde et agghiaccia» (CLXXVIII 1-2, cfr. note a CXLVII 1, CCXI 1).

11. *aspra via*: le solite «aspre vie» (scritturali) del cammino di Amore, come in *Solo et pensoso* (cfr. nota a XXXV 12), e in CLXIII 10: «ove per *aspre* vie mi *sproni* et giri», con lo stesso gioco fonico. *salute*: salvezza, come in CCLXIV 47.

12. *et piú 'l fanno*: correlato al simmetrico *tu 'l fai* della prima terzina, v. 10. *celesti et rari doni*: le stesse miracolose «Gratie ch'a pochi il ciel largo destina...» del sonetto CCXIII.

13. *or fa'*: imperativo che si fonde con *ma fo* iniziale (v. 2) nello scambio di funzioni. *ella*: la donna-che-non-si-nomina, equivocamente confusa con *ella* che è l'anima, *alma* (vv. 8-9). *il senta*: lo sappia; cosí «Amor, tu 'l senti», su precedente *tu 'l sai* degli scartafacci, per cui cfr. nota a CCLXVIII 12.

14. *et le mie colpe ... perdoni*: ricordo di Ausonio, *Ad Theodosium Augustum*, 20-21 (Vellutello), citato nella lettera a Pandolfo Malatesta del 1373 che accompagnava una copia dei *Fragmenta* (*Sen.* XIII 11): «habes quod petisti: "Tu modo te iussisse, pater romane, memento, | inque meis culpis tu tibi da veniam", ut ait Ausonius Magnus...» (Gesualdo); e inoltre nella lettera al cancelliere di Venezia Benintendi Ravagnani (1364) con allusione alle *additiones* della decima Ecloga: «si placebunt, suscipe hunc laborem "inque meis culpis", ut ait Ausonius, "tu tibi da veniam" qui materiam prebuisti» (*Var.* IX = *Disp.* 61). Altra rima ricca di *perdoni* con *doni*.

Non à tanti animali il mar fra l'onde,
né lassú sopra 'l cerchio de la luna
vide mai tante stelle alcuna notte,
né tanti augelli albergan per li boschi,
né tant'erbe ebbe mai campo né piaggia,
quant'à 'l mio cor pensier' ciascuna sera.

Di dí in dí spero omai l'ultima sera
che scevri in me dal vivo terren l'onde
et mi lasci dormire in qualche piaggia,
ché tanti affanni uom mai sotto la luna
non sofferse quant'io: sannolsi i boschi,
che sol vo ricercando giorno et notte.

Io non ebbi già mai tranquilla notte,
ma sospirando andai matino et sera,
poi ch'Amor femmi un cittadin de' boschi.
Ben fia, prima ch'i' posi, il mar senz'onde,
et la sua luce avrà 'l sol da la luna,
e i fior' d'april morranno in ogni piaggia.

Consumando mi vo di piaggia in piaggia
el dí pensoso, poi piango la notte;
né stato ò mai, se non quanto la luna.
Ratto come imbrunir veggio la sera,
sospir' del petto, et de li occhi escono onde
da bagnar l'erbe, et da crollare i boschi.

Le città son nemiche, amici i boschi,
a' miei pensier', che per quest'alta piaggia
sfogando vo col mormorar de l'onde
per lo dolce silentio de la notte:
tal ch'io aspetto tutto 'l dí la sera,
che 'l sol si parta et dia luogo a la luna.

Deh or foss'io col vago de la luna
adormentato in qua' che verdi boschi,
et questa ch'anzi vespro a me fa sera,

con essa et con Amor in quella piaggia
sola venisse a starsi ivi una notte;
e 'l dí si stesse e 'l sol sempre ne l'onde.

Sovra dure onde, al lume de la luna
canzon nata di notte in mezzo i boschi,
ricca piaggia vedrai deman da sera.

Settima sestina aggiunta tardi nella grande macchina del *Canzoniere* nella cosiddetta 'forma' Pre-Malatesta (quarto periodo, 1369-71, o 1372), ma speculare alla prima, col ritorno ai temi iniziali di *A qualunque animale alberga in terra* (XXII); anche qui un Io *pensoso* (v. 20, XXII 15) si misura con le sostanze della natura dentro il doppio quadro spazio-temporale delle parole-rima: *onde-boschi-piaggia* e *luna-notte-sera*, evocatrici d'una dimensione silvestre, con memoria dell'acqua, e notturna. La prima stanza nomina gli elementi dell'impossibile confronto: da una parte *animali*, *stelle*, *augelli*, *erbe*, dall'altra i solitari *pensier'* dell'amante a lungo trattenuti («Non à tanti animali il mar ... | quant'à 'l mio cor pensier'...»), che si mescolano sensibilmente nelle altre stanze (*pensoso*, *pensier'*, vv. 20 e 26) ad altri virtuali *mots-refrain* interni di tempo e di spazio: *terren*, *giorno*, *matino*, *mar(e)*, *sol(e)*, *fior(i)*, *dí*, *verdi* (parola-rima della sestina di Dante), *vespro*, tutti convergenti a stabilire quella mistione-contatto col regno della natura («sannolsi i boschi», v. 11) che sfugge nei temi dell'*adynaton* («Ben fia, prima ch'i' posi, il mar senz'onde...», terza stanza) e del desiderio impossibile («Deh or foss'io col vago de la luna...», ultima *cobla*, come in XXII). La tensione verso l'Altro (il lauro-Dafne della sestina XXII, l'aurea donna da lapidario di XXX, Laura-l'aura di CCXXXIX) sembra riservata tutta al congedo, che infatti è un *envoi*, un invio e un rinvio, come quando l'inventore del 'genere' Arnaut Daniel 'manda' (*tramet*) la sua canzone 'd'unghia e di zio' *Lo ferm voler* a un destinatario privilegiato, comunque si voglia leggere la difficile *tornada*: «Arnaut tramet *son cantar d'ongl'e d'oncle* | a grat de lieis...» (Toja), oppure «a Grant Desiei» (Eusebi, p. 136). Anche qui il testo è emblematicamente chiamato, forse a memoria dell'antico modello, con un titolo notturno e bucolico, «canzon nata di notte in mezzo i boschi», e mandato a persona evocata attraverso quelle *dure onde* cifrate, che alludono alla durezza della donna (come la *dura petra* dantesca), alla durezza della forma-sestina convertita in contenuto, e anche alla *durities* pseudoetimologica della Durenza (Vellutello), una delle coordinate di Valchiusa, e quindi dell'amore e della poesia: «A riva un fiume [possibile traduzione 'prosastica' di *Sovra ... onde*] che nasce in Gebenna, | Amor mi die' per lei sí lunga guerra, | che la memoria ancora il cor accenna» (*Tr. Et.* 139-41, e *Tr. Mor.* Ia 16-21). Annullando ogni complicità con la natura, le gelide e *dure* acque, contrarie alle *fresche et dolci* della canzone CXXVI, negano la sognata notte d'amore (v. 35), rinviata all'illusione che si ripete nella circolarità della sestina: il congedo infatti adotta la formula della *retrogradatio cruciata* perfetta, che ripete la successione iniziale delle sei parole-rima (cfr. introduzione a CXLII).

BIBLIOGRAFIA: Riesz, *Die Sestine*, pp. 83-84; Frasca, *Sintassi*, pp. 299-306.

[I]. 1. *animali*: *mot-refrain* interno, alla scadenza del primo emistichio settenario, anche nella prima sestina «A qualunque *animale* alberga in terra», XXII; cfr. nota a CCXVI 6-7.

2. *cerchio de la luna*: il cielo della luna è il piú basso vicino alla terra e privo di stelle, che stanno tutte negli otto cieli piú alti, cfr. Dante, *Conv.* II III 3-6. Anche *cerchio* è parola interna da sestina dantesca, che appunto comincia *Al poco giorno e al gran cerchio d'ombra*.

3. *vide mai ... notte*: ricordo di Lucano, *Phars.* I 526, specie per la collocazione degli elementi verbali con soggetto (*notte*) ritardato in fin di verso: «Ignota obscurae viderunt sidera noctes» (Daniello); *Inf.* XXVI 127-28: «Tutte le stelle già de l'altro polo | vedea la notte» (Santagata).

4. *albergan*: vivono, con altro rinvio interno all'*incipit* della sestina XXII «A qualunque animale alberga in terra». Ancora Daniello rinvia a Virgilio, *Georg.* IV 473: «quam multa in foliis avium se milia condunt».

5. *ebbe*: verbo che raddoppia fonicamente la potenziale parola-rima (dantesca) *erbe*; tante erbe, corrispondenti alla quantità dei pensieri, sia quelle coltivate del *campo* sia quelle spontanee della *piaggia*; cfr. CCXX 3.

6. *quant(o)*: risponde a *tanti ... tante* iterati nei primi cinque versi, quasi una parola-rima bisillabica additizia. *pensier'*: pensieri amari, affanni, tristezze.

[II]. 7. *Di dí in dí*: formula ricorrente del Libro, «Di dí in dí vo cangiando il viso e 'l pelo» (cfr. nota a CXCV 1), «di dí in dí, d'ora in hora...» (CCCLVI 8); lo scorrere temporale si oppone qui a quest'*ultima sera* del giorno della vita, come in *Purg.* I 58: «Questi non vide mai l'ultima sera»; ma funzionalmente, nella penultima stanza, i due lemmi estremi *dí* e *sera* si avvicinano in clausola finale di verso, «aspetto tutto 'l dí la sera», v. 29.

8. *scevri*: separi, scinda; sulla stessa lunghezza d'onda «scevro da morte» nella sestina LXXX 3. *vivo terren*: la terra della quale è fatto l'uomo (*Gn* III 19; *Eccli* XVII 31, ecc.), corrispondente alla «sensibil terra» della sestina XXII 16. *onde*: probabilmente l'umore che fa vivere le cose terrene (*Lc* VIII 6; *Iob* VIII 11); la morte quindi come allontanamento dei due elementi vitali terra e acqua (ma i commentatori intendono le *onde* delle lacrime, come al v. 23: cosa poco accettabile proprio per la polisemia delle parole-rima); si veda anche l'immagine di *2 Reg* XIV 14: «Omnes morimur, et quasi aquae dilabimur in terram quae non revertuntur».

9. *dormire*: con l'equivocità che il verbo ha già nella Scrittura (anche *obdormire*, *Act* VII 57) e in *aequivocatio* con *adormentato* dell'ultima stanza, v. 32. *in qualche piaggia*: in qualche plaga della terra, con l'indeterminatezza di «in qua' che ... boschi» del v. 32.

10. *tanti affanni*: a ripresa di *tanti ... tanti* della prima *cobla*. *sotto la luna*: in terra, con formula corrispondente a quella iniziale del *Liber Ecclesiastes* I 10: «Nihil *sub sole* novum», con l'imperfezione e instabilità tipica della luna; nota a CCXXIX 13; CCCLX 99. *Enjambement* di rallentamento dei vv. 10-11.

11. *quant'io*: quanto ho sofferto io, a raddoppio di «quant'à 'l mio cor» del v. 6. *sannolsi i boschi*: i boschi lo sanno, con verbo medio d'intensa partecipazione. Tema del solitario (*sol*, v. 12) in una natura partecipe, come nell'*incipit* di CCLIX: «Cercato ò sempre solitaria vita | (le rive il sanno, et le campagne e i boschi)...» e in *Solo et pensoso*: «mi credo omai che monti et piagge | et fiumi et selve sappian di che tempre | sia la mia vita» (XXXV 9-11; LXXI 37-38).

12. *sol vo ricercando*: percorro tutto solo (per altri, a torto, *sol* è avverbio); cosí nella sestina CCXIV 16: «Et ò cerco poi 'l mondo a parte a parte» e nel sonetto CCCVI 9-10: «Cosí vo ricercando ogni contrada | ov'io la vidi», con la stessa antica perifrasi gerundiale di partecipazione all'azione. *giorno et notte*: formula da sestina (XXII 20, XXX 30), che sigla la costante inquietudine dello scrivente; cfr. nota a LXXIV 8, CXXVII 101.

[III]. 13. *tranquilla notte*: altra clausola da sestina, «i chiari giorni et le tranquille notti» (CCCXXXII 2); cfr. nota a CCCLX 61; Properzio, *El.* II XXIX 42.

14. *sospirando andai*: perché l'amante non ha «mai triegua di sospir' col sole» (XXII 10). Anche qui la solita perifrasi mediale col gerundio, che marca tutto il testo (vv. 12, 19, 27) come ultimo sintomo puramente grammaticale del solitario pensoso («Solo et pensoso ... | vo mesurando», XXXV 1-2); cosí nella sestina XXX 29-30: «che sospirando vo di riva in riva | la notte e'l giorno...». *matino et sera*: giorno e notte.

15. *femmi ... de' boschi*: mi fece abitatore delle selve. Con la stessa immagine e simili scelte linguistiche nella sestina *Anzi tre dí*: «*m'àn fatto* habitador d'ombroso *bosco*» (nota a CCXIV 33), col tema della solitudine che è anche nella sestina XXII 18 e in CCLXXXVII 13.

16-18. *Ben fia ... ogni piaggia*: prima che io trovi pace (*posi*) sarà piuttosto il mare senz'acqua (*onde*), il sole sarà illuminato dalla luna e i fiori moriranno nei prati [*piaggia*] in primavera, *d'april*. Somma di *impossibilia* caratteristica della forma-sestina (XXII 37-39, XXX 7-12, CCXXXIX 10-12), come già in Dante, *Al poco giorno*, 31-33. *senz'onde*: la stessa soluzione in altre serie adynatiche del Libro: «Lasso, le nevi fien tepide et nigre | e 'l mar senz'onda, et per l'alpe ogni pesce...» (LVII 5-8), «Senz'acqua il mare et senza stelle il cielo | fia inanzi ch'io...» (CXCV 5-8). Nella giuntura *fior' ... in ogni piaggia* forse un ricordo 'petroso' rovesciato della canzone dantesca *Io son venuto*, 46-47: «e tanto è la stagion forte ed acerba | c'*ha morti li fioretti per le piagge*». Gioco interno di *sol(e)* con *sol(o)* della seconda *cobla*, v. 12.

[IV]. 19. *Consumando mi vo*: mi consumo, mi struggo, giusta il raddoppio «mi consuma et strugge» (LXXII 39); cfr. CLXXXV 4, CCIX 13, CCXVI 5, CCLXXIX 9, ecc. *di piaggia in piaggia*: con l'andamento misto di passi e pensieri della canzone «Di pensier in pensier, di monte in monte», per cui nota a CXXIX 1.

20. *el dí*: durante il giorno, con *pensoso* caratteristico dell'Io del *Canzoniere* (XXI 15, XXXV 1, nota a CCXV 4). *poi piango la notte*: ricordo di Geremia, «Plorans ploravit in nocte» (*Lam* I 2); cosí anche ad inizio di CCXVI: «et poi la notte ... | trovomi in pianto»; lo stesso messaggio nella sestina XXII 11-12. Ai due capi del verso *dí* e *notte* riproducono la tensione tra *dí* e *sera* (vv. 7 e 29), *giorno* e *notte* (v. 12), *matino* e *sera* (v. 14).

21. *stato*: stabilità. *se non ... luna*: se non quanta stabilità ha la luna, tradizionalmente *instabilis*, *labilis*; cfr. CCXXIX 13; *Eccli* XXVII 12: «Homo ... stultus sicut luna mutatur». Lo stesso uso di *se non* (piú zeugma) in Dante, *Al poco giorno*, 9: «ché non la move, se non come petra...».

22. *Ratto come*: non appena che. *imbrunir*: lo stesso verbo della canzone *Ne la stagion*, L 29-31: «Quando vede 'l pastor calare i raggi ... | e 'nbrunir le contrade d'orïente»; cfr. nota a CCXXIII 2.

23. *sospir' ... onde*: escono sospiri dal petto e lacrime [*onde*] dagli occhi tali da... Le stesse «triste onde | del pianto» di CCCLIX 14-15.

24. *bagnar l'erbe*: come in CCLXXXI 3-4, «vo con gli occhi bagnando l'erba e 'l petto, | rompendo co' sospir' l'aere da presso». *crollare*: verbo energico corrispondente a *scuoter* della sestina XXII 8, che mette in azione il vento metaforico dei *sospir(i)* dell'amante.

[V]. 25. *città ... nemiche*: tema della grande canzone di lontananza e di nostalgia CXXIX 14-16: «Per alti monti et per selve aspre trovo | qualche riposo: ogni abitato loco | *è nemico* mortal...», nonché del sonetto X 5-6, cfr. nota a CCXXXIV 12. Motivo di Orazio, *Epist.* II II 77: «Scriptorum chorus omnis amat nemus et fugit urbem», citato da Agostino nel *Secretum* insieme a *Epyst.* II 3, 43:

«silva placet Musis, urbs est inimica poetis» (II, p. 120; *De vita solitaria* II 12, p. 506; Velli, *Poeti cristiani*, p. 175, nota 8). *amici*: cioè intonati allo stato *pensoso* dell'amante (*a' miei pensier'*, v. 26). Motivo simile in Peire Vidal, *De chantar m'era laissatz*, 45-46: «et am mais bosc e boisso | no fatz palaitz ni maizo».

26. *alta*: e quindi inaccessibile, solitaria.

27. *sfogando vo ... onde*: sfogo accompagnato dal *murmur aquarum* nel silenzio della notte; *sfogare* denota spesso la liberazione di lacrime e parole (L 57, CXXIX 57, CCLII 3, CCCXLIV 14, ecc.). *mormorar...*: lo stesso «mormorar de' liquidi cristalli» (CCXIX 3) e «mormorar di lucide onde» (CCLXXIX 3), quel suono d'acque che annuncia la presenza della donna («Parme d'udirla, udendo ... l'acque | mormorando fuggir per l'erba verde», CLXXVI 9-11).

28. *per lo dolce silentio ... notte*: ricordo di Virgilio, *Aen.* II 254-55: «ibat | ... tacitae per amica silentia lunae» (Daniello); cosí anche Medea «fertque vagos mediae per muta silentia noctis | incomitata gradus» (*Met.* VII 184-85).

29. *tal...*: talmente (mi sfogo in lacrime e parole) che aspetto... (verbo corrispondente a *spero* del v. 7).

30. *'l sol si parta*: tramonti, lasciando spazio alla notte. Rinvio interno all'ultima stanza della sestina XXII 31, «Con lei foss'io da che si parte il sole», con la pulsione qui dilazionata nel verso successivo, «Deh, or foss'io...»; cfr. L 13-14.

[VI]. 31. *foss'io*: ottativo che sigla il finale della sestina XXII 31; cfr. LIII 14, LXXIII 70, CCCXIII 13; Dante, *Cosí nel mio parlar*, 53. *col vago de la luna...*: insieme, come l'innamorato della Luna. Allusione al mitico giovinetto amante (Plinio, *Nat. hist.* II 6) della Luna e in particolare all'*Endymionis somnum*, una specie di innaturale dormiveglia simile alla morte; cosí Cicerone nel *De finibus* V XX 55, quando dice che gli esseri viventi non possono sopportare una quiete perpetua: «Itaque, ne si iucundissimis quidem nos somniis usuros putemus, Endymionis somnum nobis velimus dari, idque si accidat, mortis instar putemus»; *Tusc.* I XXXVIII 91: «Endymion vero, si fabulas audire volumus, ut nescio quando in Latmo obdormivit, qui est mons Cariae, nondum, opinor, est experrectus. Num igitur eum curare censes, cum Luna laboret, a qua consopitus putatur ut eum dormientem oscularetur? Quid curet autem, qui ne sentit quidem?...» Non è escluso che nella scelta del sostantivo *vago* possa essere implicita un'ambiguità con la mobilità della luna (v. 21); anche il nesso *col* contiene un evasivo rapporto di compagnia-identità che non sollecita la lettura *co' 'l vago* «cioè come il vago» proposta da Feo (*Codici latini*, p. 454).

32. *adormentato*: dipende da *foss'io* (Leopardi), a ripresa equivoca di *dormire*, v. 9. *in qua' che ... boschi*: quali che siano, in qualsivoglia bosco; cosí «in quai che strani lidi», CCLX 6. Anche *verdi boschi* è sintagma da sestina, CCXIV 14.

33. *questa*: la solita donna-che-non-si-nomina, enigmaticamente evocata mediante un pronome come spesso nei Trovatori. *anzi vespro ... sera*: prima dell'ora del vespro, la penultima delle sette ore canoniche (cfr. CIX 6, CLXXV 11; Dante, *Cosí nel mio parlar*, 69), cioè prima della fine naturale del giorno della vita; cfr. CCCII 8 e nota a XXII 14.

34. *con essa*: con la luna (elemento simmetrico a *col vago*, v. 31). *in quella piaggia*: dove io fossi addormentato come Endimione «in ... verdi boschi».

35. *sola*: risponde al *sol* dell'amante (v. 12), sempre in gioco con *sol(e)*, vv. 30 e 36 (per altri, a torto, «da collegare a «notte»). *una notte*: una sola notte. Altro richiamo interno alla prima sestina del *Canzoniere* ad attacco dell'ultima stanza: «Con lei foss'io da che si parte il sole, | et non ci vedess'altri che le stelle, | sol una nocte, et mai non fosse l'alba» (XXII 31-33).

36. *e 'l dí si stesse ... onde*: il giorno non venisse e il sole restasse sempre nel

mare (con divaricazione semantica del verbo medio *si stesse* appartenente ai due soggetti *dí* e *sol*); cfr. XXII 33. Intanto questo doppio *si stesse* accompagna nel tempo la desiderata presenza, «sola venisse *a starsi*...».

[Congedo]. 37. *Sovra ... onde*: presso, in riva alle acque d'un fiume. Tale il significato del sintagma nei luoghi paralleli: «*sovra l'onde* | non di Peneo, ma d'un piú altero fiume» (XXIII 47-48), «Canzone, ... | mi *rivedrai sovr'un ruscel* corrente» (CXXIX 66-68, con tutti i sintomi nostalgici di Valchiusa, esaltati nel rapporto di *mi rivedrai* con *vedrai*, v. 39), che conforta l'ipotesi dei commentatori (già Vellutello) circa l'allusione delle *dure onde* alla Durenza in base a quelle paraetimologie care all'autore (il Rodano da *rodere* in CCVIII 2); nella lettera *Sine nomine* II, *Quid hinc humanitatis*, la duplice etimologia di *Durentia* da *durities*, o *Ruentia* da *ruere*; interessante la funzione della Durenza (cfr. *Fam.* VIII 3, 16) come confine notturno in una lettera a Philippe de Cabassole, *Var.* LXIV = *Disp.* 26: «Me ne ... illius loci immemorem arbitraris, dum coactis sarcinulis Italiam repetens, sero ad te pro benedictione ac licentia venissem, *ante solis occasum Durentiam transiturus*; ... sed urgente hora quae ad transitum rapidissimi fluminis iam tardior videbatur, ... orasti ut illam tibi noctem darem...» Ma nel gioco non mancherà il rinvio alla *durezza* dantesca del genere-sestina («dura petra» di *Al poco giorno*, 5), che livella forma e contenuto, come nell'*incipit* della canzone «Cosí nel mio parlar voglio esser aspro | com'è ne li atti questa bella petra, | la quale ognora impetra | maggior *durezza* e piú natura cruda...». *luna*: compagna e sostitutiva della donna, a norma dell'ultima stanza («col vago de la luna ... | con essa...», vv. 31 e 34).

38. *canzon nata di notte*...: un'eco di Arnaut Daniel quando nella *tornada* emblematicamente battezza la sua sestina come *chanson* o *cantar d'ongl'e d'oncle* mediante le due parole-rima fonicamente piú allacciate e concettualmente piú marcate; forse questo verso porta l'autodefinizione d'una sestina notturna e bucolica; del pari nel congedo della canzone attribuibile a Petrarca *Quel ch'à nostra natura*, indirizzata ad Azzo da Correggio: «Lungi da' libri nata in mezzo l'arme, | canzon...», ad indicare il contenuto politico in uno sfondo di guerra (Solerti, CXXVII; Paolino, *Rime estravaganti*, pp. 739-54), per cui cfr. introduzione a CCXXXIX. *in mezzo i boschi*: probabile allusione alle due canzoni nate nei boschi (cioè bucoliche nelle cifre dei rispettivi congedi), CXXV 79-81 («O poverella mia, come se' rozza! | ... | rimanti in questi boschi») e CXXVI 67-68 («poresti arditamente | uscir del boscho, et gir in fra la gente»); cfr. l'*incipit* del sonetto «Per mezz'i boschi inhospiti et selvaggi» (CLXXVI), in una situazione d'allucinazione e d'incantesimo.

39. *ricca piaggia*: quella sponda, quella riva (*onde*) che «'nanzi l'alba | puommi *arichir* dal tramontar del sole»; solo il rinvio interno alla sestina XXII 29-30 rende meno misterioso il verso finale e decodifica quella *ricca piaggia* che dà remunerazione (*arichir*) soltanto nell'illusione e nel sogno d'una notte. *vedrai*: non diverso dal *rivedrai* della canzone *Di pensier in pensier*, alla quale è affidato simile messaggio di nostalgia: «mi rivedrai sovr'un ruscel corrente, | ove l'aura si sente | d'un fresco et odorifero laureto...» (CXXIX 68-70). *deman da sera*: domani dal momento in cui comincia la notte, «dal tramontar del sole» (XXII 30). Inadeguata la spiegazione del Ferrari: «Canzone, nata di pianto e fatta su le rive di Durenza, domani sera al lume de la luna io e te vedremo [ma il testo dice *vedrai*, con separazione del mittente dal destinatario] la bella piaggia ove abita Laura»; altresí importuna l'identificazione della *ricca piaggia* con Avignone (Daniello, Neri, Ponchiroli); comunque la canzone non è «composta in Valchiusa» (Ponte, Frasca), ma mandata a Valchiusa paese dell'amore e della poesia.

CCXXXVIII

Real natura, angelico intelletto,
chiara alma, pronta vista, occhio cerviero,
providentia veloce, alto pensero,
et veramente degno di quel petto:

sendo di donne un bel numero eletto
per adornar il dí festo et altero,
súbito scorse il buon giudicio intero
fra tanti, et sí bei, volti il piú perfetto.

L'altre maggior' di tempo o di fortuna
trarsi in disparte comandò con mano,
et caramente accolse a sé quell'una.

Li occhi et la fronte con sembiante humano
basciolle sí che rallegrò ciascuna:
me empié d'invidia l'atto dolce et strano.

Sonetto apparentemente d'occasione che interrompe la tensione di due sestine eccezionalmente contigue (CCXXXVII e CCXXXIX), posto forse come riferimento a uno spazio e a un lasso temporale comprensivo di entrambe. Il misterioso personaggio che isola nel gruppo la bella tra le belle («súbito scorse», v. 7), non nominato ma ritratto mediante una massa di attributi d'intelligenza soprattutto visiva, è stato identificato da Arnaldo Foresti con Azzo da Correggio (prima di lui con Carlo di Lussemburgo da de Sade e Mestica con scarso fondamento), *Cor regio* in una canzone extravagante, anagrammabile e regale, amico di sempre, confidente sicuro, destinatario d'una copia del *Canzoniere* fatta confezionare «pro domino Azone» intorno al 1356-58 (Wilkins), innominato mecenate di Parma anche nei *Rerum memorandarum libri* (II 13; Billanovich), «semper literatorum hominum delectatus amicitia et convictu» (nella dedica ad Azzo del *De remediis*), compagno di viaggio per terra e per mare, come quello dalla Provenza a Napoli del 1341 e poi da Napoli a Roma per l'incoronazione poetica in Campidoglio (cosí nel compianto prosastico per la morte di Azzo indirizzato a Moggio da Parma nel 1362, *Var.* XIX = *Disp.* 57). Un personaggio forte e partecipe dell'immaginario dei *Fragmenta*, tanto da indossare fin dall'inizio l'aggettivo *angelico* che caratterizza la donna del Libro (v. 1), che può in figura essere quello che nel 1340 ad Avignone «baciò madonna Laura» (Foresti) nell'occasione d'una visita al Papa in favore dei parenti Scaligeri, di fatto in privato sognando il principato di Parma. Sí, ma il tutto con il distacco che può avere dalla cosa reale il poeta dei *Fragmenta*, che nella parte centrale del testo isola quel «bel nume-

ro» di dame fatto per esaltare l'unicità di madonna sulla scorta del *Cantico*, messo in luce dalle due spie discrete di quel volto *perfetto* e dal gioioso consenso delle altre donne di rango (vv. 8 e 13): «Sexaginta sunt reginae et octoginta concubinae, et *adolescentularum non est numerus*; una est columba mea, perfecta mea ... Viderunt eam filiae, et beatissimam praedicaverunt; reginae et concubinae, et laudaverunt eam» (*Ct* VI 7-8). Congruente comunque la data antica «Avignone 1340», intorno alla quale girano le forse tutte giovanili sestine del *Canzoniere* (la seconda *Giovene donna* XXX è datata internamente 1334, cfr. introduzione a XXII).

Sonetto su quattro rime secondo lo schema ABBA ABBA, CDC DCD. Assonanza nelle quartine, *-etto*, *-ero*, consonanza nelle terzine, *-una*, *-ano*.

BIBLIOGRAFIA: Mestica, *Il bacio a Madonna Laura*, pp. 496-517; Foresti, *Chi baciò madonna Laura* [1928], in *Aneddoti*, pp. 86-93; Pazitka, *Petrarca e la Cecoslovacchia*, pp. 49-53; Caldarini, *Il bacio del re*, pp. 143-47; Santagata, *Frammenti dell'anima*, pp. 158-65.

1. *Real natura...*: fu di natura regale, d'intelligenza sovrumana ecc. quel personaggio che «súbito scorse» (v. 7) la bella tra le belle; ma la prima quartina offre una somma di apposizioni ad un soggetto assente, senza azione verbale (Castelvetro), se non quella dilazionata di *scorgere*, per altro anticipata dai messaggi di *vista*, *occhio*, *providentia* nello stesso campo semantico. Forse in *REal* un relitto della sciarada (cfr. sonetto V) della canzone dispersa *Quel c'à nostra natura* ad Azzo da Correggio indicata dal Foresti: «*Cor REgio fu*, sí come sona il nome, | quel che venne securo a l'alta impresa...» (Solerti, CXXVII, vv. 49-50; Carducci, *Saggio*, pp. 79-96; Paolino, *Rime estravaganti*, pp. 739-54; cfr. nota a CCXXXVII 38); anche nella *Prefatio* rivolta ad Azzo nel *De remediis*: «Tibi, cui cor regium natura dederat».

2. *chiara*: limpida, non offuscata, e quindi speculare alla rapidità della vista. *cerviero*: linceo, stante che il *lupo cerviero* (o *cerviere*) è la lince; cfr. Brunetto Latini, *Rettorica*, 15, 10: «lo porco selvatico avanza l'uomo d'udire e 'l lupo cerviere del vedere»; *Mare amoroso*, 39; Sacchetti, *Trecentonovelle*, XXXVII, ecc.

3-4. *providentia ... petto*: previdenza, calcolo veloce nel discernere, insieme a pensieri elevati (cfr. nota a LXXII 29), degni di quel cuore magnanimo.

5. *sendo ... eletto*: essendo stato scelto un gran numero di donne; cfr. CCXXXIII 5 per la forma aferetica del gerundio. Rima ricca con *intelletto*.

6. *dí festo et altero*: giorno festivo (*dies foestus* del latino) e solenne (in tono con l'*alto* personaggio).

7. *il buon giudicio intero*: l'eccellente giudizio non manchevole di quel signore; ma il testo giustappone l'attributo alla persona stessa. Lo stesso significato etimologico di *intero* ('integro') nella ballata *Occhi miei lassi*, per cui cfr. nota a XIV 9.

8. *il piú perfetto*: perfezione non terrena caratteristica di madonna che, come la bella Sposa del *Cantico*, è unica e *perfecta*, «una est columba mea, perfecta mea» (*Ct* VI 8, da cui Dante, *Conv.* II XIV 19-20).

9. *L'altre ... di tempo o di fortuna*: le altre donne superiori d'età o di condizione sociale (complemento oggetto prolettico che aggiunge solennità al rituale gesto regale, v. 10).

10. *trarsi ... con mano*: con un cenno della mano comandò che si facessero in disparte.

11. *caramente*: «amabilmente» (Chiòrboli), come cosa preziosa. *quell'una*: quella soltanto, lei sola.

12. *la fronte*: il volto, come in LXXVI 11, ecc. *con sembiante humano*: con aspetto benevolo; lo stesso sintagma in fin di verso nel sonetto CLXX 1.

13. *basciolle*: lo stesso gesto (*atto*), con «invidia» deferito all'Altro nel sonetto del Rodano, «Basciale 'l piede, o la man bella et bianca...», cfr. introduzione a CCVIII. *che rallegrò ciascuna*: un atto di consacrazione che riempie di gioia ciascuna donna, a ricordo del consenso per la sapienziale Sposa del *Cantico*, «beatissimam praedicaverunt ... et laudaverunt eam» (*Ct* VI 8).

14. *invidia*: simile alla «gelosia» del sonetto dei due amanti rivali CXV 10. *atto dolce*: caratterizza altrove l'atteggiamento stesso della donna, CV 7, CVIII 7, CCCXLI 4. *strano*: nuovo (Vellutello, Daniello), inaspettato. In *Tr. Cup.* IV 42 l'aggettivo *strano*, che sigla il dire di Arnaut Daniel «strano e bello», sostituisce un precedente *novo* (il concetto di 'straniero' è invece nei *volgari strani* del v. 39). Parallela dittologia in rima è *acerbi et strani* di XXV 3.

Là ver' l'aurora, che sí dolce l'aura
al tempo novo suol movere i fiori,
et li augelletti incominciar lor versi,
sí dolcemente i pensier' dentro a l'alma
mover mi sento a chi li à tutti in forza,
che ritornar convenmi a le mie note.

Temprar potess'io in sí soavi note
i miei sospiri ch'addolcissen Laura,
faccendo a lei ragion ch'a me fa forza!
Ma pria fia 'l verno la stagion de' fiori,
ch'amor fiorisca in quella nobil alma,
che non curò già mai rime né versi.

Quante lagrime, lasso, et quanti versi
ò già sparti al mio tempo, e 'n quante note
ò riprovato humilïar quell'alma!
Ella si sta pur com'aspr'alpe a l'aura
dolce, la qual ben move frondi et fiori,
ma nulla pò se 'ncontra maggior forza.

Homini et dèi solea vincer per forza
Amor, come si legge in prose e 'n versi:
et io 'l provai in sul primo aprir de' fiori.
Ora né 'l mio signor né le sue note
né 'l pianger mio né i preghi pòn far Laura
trarre o di vita o di martir quest'alma.

A l'ultimo bisogno, o misera alma,
accampa ogni tuo ingegno, ogni tua forza,
mentre fra noi di vita alberga l'aura.
Nulla al mondo è che non possano i versi:
et li aspidi incantar sanno in lor note,
nonché 'l gielo adornar di novi fiori.

Ridon or per le piagge herbette et fiori:
esser non pò che quella angelica alma

non senta il suon de l'amorose note.
Se nostra ria fortuna è di piú forza,
lagrimando et cantando i nostri versi
et col bue zoppo andrem cacciando l'aura.

In rete accolgo l'aura, e 'n ghiaccio i fiori,
e 'n versi tento sorda et rigida alma,
che né forza d'Amor prezza né note.

Alla sestina 'notturna' CCXXXVII Petrarca aggiunge a ridosso di sua mano, sempre in epoca tarda (non prima del 1371-72 secondo Wilkins, *The Making*, p. 179), questa sestina 'diurna' e primaverile, ottava e ultima della Prima Parte dei *Fragmenta*; la continuità mentale tra le due (forse genetica e d'età relativamente giovanile: Mestica suggerisce il 1346, ma per Santagata dopo il 1348; cfr. introduzione a XXII) è segnata fin dall'escursione temporale che va dall'ultima parola-rima *sera* di CCXXXVII a quest'*aurora* iniziale, anzi *l'aurora*, simbolo fonico e virtuale *mot-refrain* interno evocativo del nome della donna non meno della vera parola-rima *l'aura*. L'ambiguità dei segni della scrittura permette di 'conservare' il nome *Laura* (come nel sonetto *de Aurora* CCXCII, dove il *nome* è frammentato negli allotropi e nei giochi fonici delle parole in rima delle quartine), mescolato a *l'aura*-vento-spirito-soffio primaverile, come nel ciclo omogeneo dove «*L'aura* gentil», o «serena», o «celeste» o «soave», agisce «movendo i fior' per questo ombroso bosco» (CXCIV 1-2) in un quadro allusivo. Con la stessa pulsione *l'aura* apre qui il testo all'altro capo del verso, genera similmente il movimento del *movere i fiori* (v. 2) e innesca in piú la commistione con *Laura*, che altrettanto *dolcemente* può *mover* e ridestare i pensieri dell'amante (vv. 4-5). A queste due tensioni parallele della natura e della persona nella prima stanza si oppone nelle altre il movimento contrario del poeta, segnato *in silvis* da molti ricordi bucolici di Virgilio, in sintonia col congedo della vicina sestina *Non à tanti animali* (CCXXXVII 38); un poeta che non può far aprire come un fiore, con simile dolcezza nel soffio e nel suono delle parole, la donna dantescamente assimilata alla pietra, *aspr'alpe* e *rigida alma*, (vv. 16 e 38). Di qui l'*opus* inane e folle dell'ultimo verso dell'ultima stanza e del congedo, «col bue zoppo andrem cacciando l'aura. | In rete accolgo l'aura, e 'n ghiaccio i fiori...», che dilata la gamma di *adynata* danielini intorno a *l'aura* (nella *tornada* della canzone *Ab gai so*) accumulati in *Beato in sogno* (CCXII), somma di *impossibilia* e di *inania* che cifrano la disarmonia dello scrivente con la natura e con sé. La formula innovativa della *retrogradatio cruciata* perfetta applicata al congedo (cfr. introduzione a CXLII e a CCXXXVII) include anche l'ulteriore bisillabo *ghiaccio*, a raddoppio del *gielo* del v. 30, parola-rima della sestina 'invernale' LXVI, emblema circolante della natura gelata della donna e dell'impossibile primavera dell'amante.

BIBLIOGRAFIA: Contini, *Varianti*, pp. 194-95; Riesz, *Die Sestine*, pp. 84-86; Maier-Troxler, *In rete accolgo l'aura*, pp. 372-82; Frasca, *Sintassi*, pp. 306-11; Santagata, *Per moderne carte*, pp. 197-201.

[I]. 1. *Là ver' l'aurora*...: «Verso l'aurora. In sull'aurora» (Leopardi). Indicazione temporale indeterminata, come «là da' belli occhi» di CXCVIII 3, che ritorna in clausola nel sonetto CCCXLIII 7-8: «presta | fusse al mio scampo, là

verso l'aurora». *che*: in che, quando; cfr. III 1. *l'aura*: lo stesso vento o *flatus* primaverile del ciclo detto appunto dell'Aura, in posizione-chiave all'altro capo del verso (CXCIV, CXCVI-CXCVIII), che contiene in natura il nome della donna, qui rivelato (vv. 8 e 23) in forza della polisemia delle parole-rima. Il sintagma *dolce l'aura* è rovesciato e rotto da *enjambement* nella terza stanza, col ritorno di tutta la situazione: «l'aura | dolce, la qual ben *move* frondi et *fiori*», vv. 16-17; «l'aura dolce» anche nella doppia sestina CCCXXXII, che cifra, sempre all'interno del verso, «Laura mia» (vv. 46 e 50). Tutto il primo verso è un condensato d'allusività, posta l'equivalenza grafica *-v-/-u-*: «LAUer LAUrora ... LAUra»; si veda la sciarada iniziale del sonetto V e introduzione al sonetto *de Aurora* CCXCI, nonché il mirabile gioco di specchi di CCXXIII 12: «Vien poi l'aurora, et l'aura fosca inalba». Similmente: «*L'au*ra che 'l verde *lau*ro et *l'au*reo crine», CCXLVI.

2. *tempo novo*: la primavera; il *temps novel* della tradizione trobadorica, come nella canzone di Dante *Io son venuto*, 66-68: «Canzone, or che sarà di me ne l'altro | *dolce* tempo novello, quando piove | amore...» (dove *dolce* ripete internamente la parola in rima dell'ultimo distico baciato, virtuale *mot-refrain* d'una sestina *in nuce*). La stessa situazione primaverile, similmente marcata, nella sestina CXLII 5: «*l'aura* amorosa che *rinova* il tempo»; *Tr. Cup.* I 1. *movere*: azione tipica del vento in vari *loci similes*: «Aura che quelle chiome ... | cercondi et movi» (cfr. nota a CCXXVII 2), «L'aura che 'l verde lauro ... | soavemente sospirando move» (CCXLVI 1-2), «né mosse il vento mai sí verdi frondi» (sestina CXLII 8), «verdi fronde | mover soavemente a l'aura estiva» (CCLXXIX 1-2), «rose vermiglie infra la neve | mover da l'òra» (CXXXI 9-10). A questo *movere* della natura risponde nella stessa stanza il *mover* dell'Io (v. 5), cosí come a *sí dolce* risponde *sí dolcemente* (vv. 1 e 4), sintomo di fusione della natura e della persona; cfr. v. 17.

3. *augelletti*: affettivamente implicati con gli *augelli* della vicina sestina CCXXXVII 4, sempre nel quadro d'un confronto con le sostanze naturali. *incominciar*: infinito retto da *suol* del v. 2, con zeugma sintattico. *versi*: canti. Si veda l'esordio primaverile nel Proemio dell'*Intelligenza*, 1-3: «Al novel tempo ... | che fa le verdi foglie e ' fior' venire, | quando li augelli fan versi d'amore...».

4. *pensier'*: pensieri-sospiri, anticipati dalla sestina CCXXXVII 6 e 26.

5. *mover ... forza*: sento ridestare i miei pensieri da chi li ha tutti in suo potere. Come *l'aura*-vento in natura «suol movere i fiori» cosí *Laura*-Amore può *mover* i pensieri dell'amante con la stessa dolcezza, *sí dolce*, *sí dolcemente*. La preposizione *a* ha valore d'agente in dipendenza del *verbum sentiendi*.

6. *ritornar convenmi*: sono costretto a ritornare, con la stessa necessità per cui gli uccelli in primavera sogliono *incominciar* i loro canti. *note*: corrispondenti ai *versi* degli uccelli in natura, su tonalità triste, come nell'*incipit* del sonetto CCLXXIX 1 *Se lamentar augelli*; cfr. LXXIII 22-23.

[II]. 7. *Temprar*: accordare, armonizzare; verbo che rinvia alle «amorose tempre» della canzone XXIII 64-65. *potess'io*: ottativo. Cosí nella sestina raddoppiata CCCXXXII 49-50: «Or avess'io un sí pietoso stile | che Laura mia potesse tôrre a Morte...». *soavi note*: simili a «quelle note ov'Amor par che sfaville» della tardiva missiva a Giacomo Colonna, per cui cfr. nota a CCCXXII 3.

8. *addolcissen*: addolcissero, muovessero Laura con quella stessa dolcezza con la quale il vento 'muove' i fiori e la donna 'muove' e ridesta i pensieri dell'amante. Il gioco etimologico sulla parola tematica *dolce* ingloba tre movimenti paralleli: i primi due della prima stanza secondo natura, l'ultimo in un quadro impossibile (vv. 10-12).

9. *faccendo a lei ... forza*: e la ragione (cioè la *ratio* compositiva delle *soavi note*) facesse a lei quello che a me fa la forza della necessità (*convenmi*, v. 6); in altre parole: Laura fosse addolcita (*faccendo* vicarieggia *addolcire*) dalla forza della ragione poetica come io dalla violenza dell'essere (quella stessa che desta i fiori a primavera). Verso ambiguo e variamente tirato da commentatori, ma per il quale hanno ragione Pagello e Moschetti ad indicare che *ragion* e *forza* sono soggetti, sui quali poggia l'antitesi.

10-11. *Ma pria ... nobil alma*: ma l'inverno sarà la «stagion fiorita» (Leopardi) piuttosto che l'amore fiorisca in quell'anima. Tipico *adynaton* da sestina, per cui cfr. XXII 37-39, nota a CCXXXVII 16-18; di contro l'*ordo naturae* enunciato nella canzone *Ben mi credea*: «cosí rose et vïole | à primavera, e 'l verno à neve et ghiaccio», CCVII 46-47.

12. *che non curò ... versi*: ricordo di Virgilio, *Ecl.* II 6: «O crudelis Alexi, nihil mea carmina curas?» (Daniello); cosí nel madrigale CXXI 2: «tuo regno sprezza [cfr. v. 39], et del mio mal non cura». *rime ... versi*: che dànno contenuto alle «soavi note». Sempre in clausola finale nella sestina 'doppia' CCCXXXII 3-4: «i soavi sospiri e 'l dolce stile | che solea resonare in versi e 'n rime»; cfr. nota a XCII 9, CXIV 6, CLXXXII 11.

[III]. 13. *lagrime ... versi*: corrispondenti alle lagrime e al metaforico *(i)nchiostro* versati nel sonetto CCCXLVII 8. *Enjambement* di rallentamento che si somma a quello dei vv. 14-15 e 16-17.

14. *sparti al mio tempo*: sparsi in vita mia, con richiamo ambiguo alle *rime sparse* proemiali (I 1). Forse un ricordo di Cino, *Oi dio, come s'accorse*, 12: «Oi lasso, quante lagrime n'ho spante!», per cui anche «Vergine, quante lagrime ò già sparte» (CCCLXVI 79; *Tr. Mor.* I 118; *Fam.* X 3, 24). *Tempo* è parola-rima della canzone-sestina di Dante *Amor, tu vedi ben*. *note*: variazioni tonali, alte e basse, aspre e dolci, corrispondenti ai segni della scrittura musicale.

15. *riprovato*: provato e riprovato. *humiliar*: verbo nel campo semantico di *addolcire*, v. 8; con lo stesso significato nel luogo parallelo della canzone XXIII 64-66: «né mai in sí dolci o in sí soavi tempre | risonar seppi gli amorosi guai, | che 'l cor *s'umiliasse* aspro et feroce».

16. *Ella si sta*: verbo medio che segnala il ricordo 'petroso' della sestina di Dante, «Similemente questa nova donna | si sta gelata come neve a l'ombra...» (*Al poco giorno*, 7-8), con la stessa immagine di gelo invernale. *pur*: sempre. *com'aspr'alpe a l'aura*: come una dura roccia al soffio gentile del vento (immagine non diversa dall'aspra e gelida *petra* dantesca). Daniello richiama, sia pure in situazione diversa, Didone in *Aen.* VI 470-71: «nec ... movetur | quam si dura silex aut stet Marpesia cautes». Per il significato di *alpe* cfr. nota a CXXIX 66.

17. *dolce*: aggettivo tematico (vv. 1, 4, 8), qui esaltato nella frattura *aura* | *dolce*, che rovescia la situazione iniziale (v. 1) a memoria dell'archetipica *dous' aura* di Bernart de Ventadorn (*Can lo dous temps comensa*, 36; CXIII 10; cfr. introduzione al sonetto XV) o dolce *alena* di Marcabru, *A l'alena del vent doussa*. *move*: con la stessa azione iniziale dell'aura che «suol movere i fiori»; cfr. nota a CCCXVIII 11. *frondi et fiori*: lo stesso sintagma da sestina rovesciato in *A la dolce ombra* CXLII 36, «fior' et frondi».

18. *ma nulla pò ... forza*: ma quel gentile soffio di primavera (*l'aura*) che anima la natura (v. 17) non ha alcun potere, non può far rinascere i fiori, se incontra una resistenza piú forte, come quella dell'*aspr'alpe*, la donna fatta pietra. Cfr. CLII 14 e per il tema anche CCCXVIII 10-11.

[IV]. 19-20. *solea vincer ... | Amor*: allusione all'*auctoritas* («come si legge») di Virgilio bucolico, che chiude l'ultima Ecloga con la sigla «Omnia vincit Amor:

et nos cedamus Amori» (X 69), memorizzata forse anche in «et io 'l provai...» (v. 21), a restituzione dilazionata di «et nos cedamus»; *auctoritas* omogenea è Ovidio, per il quale il *ferus* Amore vince uomini e dèi, «tu ... superas hominesque deosque» (*Am.* I 1 37). Similmente in *Tr. Cup.* I 149-50: «ché non uomini pur, ma dèi gran parte | empion del bosco e de gli ombrosi mirti» (la selva virgiliana degli spiriti amanti). *come si legge*: formula di rinvio agli *auctores*, cfr. CII 4, CXXVIII 44; *Inf.* V 58, XIX 85. *in prose e 'n versi*; cioè in tutta la letteratura di materia amorosa; polarità vicina alla coppia complementare inventata da Dante per Arnaut Daniel in *Purg.* XXVI 118, «versi d'amore e prose di romanzi»; cfr. M. Braccini, *Paralipomeni al «personaggio-poeta» (Purgatorio XXVI 140-147)*, in *Testi e interpretazioni*, Milano-Napoli 1978, pp. 199, 245-48.

21. *io 'l provai*: sperimentai su me stesso che Amore vince tutto; cfr. nota a I 7. *in sul primo aprir de' fiori*: quando i fiori cominciano ad aprirsi, e metaforicamente nella primavera della vita, in quell'aprile dell'innamoramento, «ch'era de l'anno et di mi' etate aprile, | a coglier fiori in quei prati d'intorno» (CCCXXV 13-14, cfr. CCXI 12-14); forse un gioco pseudoetimologico implicito di *aprir* con *aprile*, secondo Isidoro, *Etym.* V XXXIII 7: «Aprilis ... quia hoc mense omnia aperiuntur in florem, quasi Aperilis». È l'immagine per cui Leopardi, con la stessa evasione: «sul novello | aprir di mia giornata» (*Alla sua donna*).

22. *'l mio signor*: Amore, come in CXL 12, CLXXXIX 4, CCCLX 1, ecc. *le sue note*: il 'libretto' di Amore che ispira le parole del poeta («quando | Amor mi spira, *noto*...», *Purg.* XXIV 52-53).

23-24. *pòn far ... quest'alma*: possono far sí che Laura mi tragga, mi liberi da questa vita («un modo di pietate occider tosto», CCVII 88) o da questo tormento amoroso (remunerandomi). Il *pianger* e i *preghi* annunciano il *pietoso stile* e il *flebile stilum* della sestina raddoppiata CCCXXXII 49.

[V]. 25. *A l'ultimo bisogno*: per quest'estrema fatica del dire poetico. Tale sembra il messaggio (ma i commentatori con Leopardi «in questo affanno estremo», oppure «per l'estremo tentativo di "humiliar quell'alma"», Santagata), in base al modello di Virgilio nell'ultima Ecloga: «*Extremum* hunc, Arethusa, mihi concede *laborem*: | pauca ... | carmina sunt dicenda...» (*Ecl.* X 1-3), da cui probabilmente Dante, all'inizio del *Paradiso*: «O buono Appollo, *a l'ultimo lavoro* | fammi del tuo valor sí fatto vaso...» (I 13-14). *misera alma*: la stessa clausola in fin di verso per l'infelicità di CCCXIV 9.

26. *accampa*: metti in campo, dispiega come per un combattimento.

27. *mentre ... l'aura*: finché «fra noi, te e me, alberga l'aura o spirito di vita» (Daniello), ma con il costante equivoco tra *l'aura* e *Laura* (per cui Dante, *Io son venuto*, 51-52: «per ch'io son fermo di portarla sempre | ch'io sarò in vita...») e con la non meno costante dissociazione petrarchesca tra l'Io e l'*alma* come altro da sé. Per *l'aura* come soffio vitale, come *spiritus*, si veda nota a CXCIV 1, e per *alberga* le sestine XXII 1 e CCXXXVII 4.

28. *Nulla ... versi*: probabile incrocio di ricordi ovidiani e virgiliani, «quid enim non carmina possunt?» (*Met.* VII 167, a proposito degli incantesimi di Medea; Gesualdo), piú «Carmina vel caelo possunt deducere Lunam, | ... | frigidus in pratis *cantando* rumpitur anguis» (*Ecl.* VIII 69-71; Daniello), da cui in *Buc. carm.* X 128: «Quid enim vim carminis equat?» sulla precedente scrittura ovidiana *quid enim non carmina possunt* o *possint* (Martellotti, *Laurea occidens*, p. 56, che rinvia a *Fam.* XXII 2, 25 indirizzata al Boccaccio con l'invito ad eseguire la correzione nella sua copia).

29. *li aspidi*: che pure sono *surdi* alle flautate note degli incantesimi, cfr. nota a CCX 7. *incantar*: anticipo anche fonico di *cantando* del v. 35.

30. *nonché ... novi fiori*: e i versi sanno far rinascere i fiori sulla terra gelata. A questo modo la poesia, i *versi*, annullano gli *impossibilia* di natura della seconda stanza («Ma pria fia 'l verno la stagion de' fiori», v. 10) e del congedo («In rete accolgo l'aura, e 'n ghiaccio i fiori», v. 37).

[VI]. 31. *Ridon or ... fiori*: altro ricordo di Virgilio bucolico, in situazione di rinascita, tra sostanze della natura: «omnia nunc rident» (*Ecl.* VII 55); simile il «rider dell'erbe» nella «mirabil primavera» di Beatrice nel *Paradiso* XXX 77, nonché la festa delle acque primaverili in Alano di Lilla, *De planctu Naturae*, metr. III 12: «Ridebant tacito murmure flumina». La stessa immagine in *Zephiro torna*: «Ridono i prati, e 'l ciel si rasserena» (CCCX 5). *or*: di primavera. *per le piagge*: come nella situazione primaverile della sestina CXLII 6: «et fiorian per le piagge l'erbe e i rami», cfr. nota a CCXXXVII 16-18. *herbette et fiori*: sintomo di situazione poetica e amorosa («et come Amor m'invita, | or rime et versi, or colgo herbette et fiori», CXIV 5-6) come di primavera, «Zephiro torna, e 'l bel tempo rimena, | e i fiori et l'erbe» (CCCX 2, cfr. CXCII 9).

32. *esser non pò*: formula che rovescia lo stilema dell'*adynaton*, «*Esser pò* in prima ogni impossibil cosa...» (CXCV 12).

33. *il suon*: emblema delle «rime sparse» (I 1-2, XXIII 13), ripreso nella sestina geminata CCCXXXII 32, «'l suono usato a le mie roche rime». *amorose note*: il canto d'amore, come nell'ultima *cantilena oculorum*, «Ma pur conven che l'alta impresa segua | continüando l'amorose note» (LXXIIII 22-23).

34. *nostra*: dell'Io e dell'anima, con quella scissione annunciata da *fra noi* della quinta stanza (v. 27), iterata da *nostri versi* (v. 35) e dalla prima persona plurale di *andrem(o)*, v. 36. *ria fortuna ... piú forza*: se la cattiva sorte è piú potente del suon delle parole (con rinvio interno all'ostacolo incontrato dal vento nella terza stanza, v. 18).

35. *lagrimando et cantando*: concordanza simultanea di lacrime e parole (poetiche), come in «piango et ragiono» del sonetto proemiale (cfr. note a I 5, CCXXIX 1, CCXXX 1) e in «canto et piango in rime» della sestina raddoppiata CCCXXXII 60, nonché in «plor e vau cantan» di Arnaut Daniel personaggio-poeta della *Commedia*, *Purg.* XXVI 142, e *Purg.* XXIII 10 e 64. I due gerundi sono retti da *andrem* del v. 36 ('continueremo a piangere e a cantare'); i *nostri versi* si oppongono ai *lor versi* inarticolati degli uccelli della prima stanza, v. 3.

36. *col bue zoppo ... l'aura*: rinvio interno al tema dell'operazione insensata e inane enunciato in *Beato in sogno*: «et una cerva errante et fugitiva | caccio con un bue zoppo e 'nfermo et lento», per cui cfr. nota a CCXII 8. Gli *impossibilia* o *inania* piú specifici di Arnaut nella *tornada* della canzone *Ab gai so*, «Ieu sui Arnautz qu'amas l'aura | e cas la lebre ab lo bueu | e nadi contra suberna», slittano poi nel congedo come loro sede originaria, «In rete accolgo l'aura...» Per questa Laura-vento che fugge e non può essere raggiunta Zingarelli ricorda Dafne di Ovidio che «Fugit ocior aura ... levi» (*Met.* I 502-3).

[Congedo]. 37. *In rete ... l'aura*: con una rete raccolgo il vento. Probabile, e in un certo senso insuperato, tentativo d'avvicinamento al messaggio letterale di Arnaut, «Arnautz qu'amas l'aura» (*amassar* come 'ammassare, ammucchiare'?), forse compensativo dell'innovazione d'immagine attuata nel verso che precede; la base è comunque un proverbio diffuso, del tipo «dai la caccia al vento con la rete da pesca» (Spaggiari); cfr. Lazzerini, *Trasmutazione insensibile*, pp. 157-61. *e 'n ghiaccio i fiori*: e colgo [*accolgo*, con possibile divaricazione semantica del verbo] i fiori sulla terra gelata (altra operazione impossibile dichiarata in quanto tale nell'*adynaton* del v. 10, ma regina nel regno della poesia, vv. 28-30). 'Cogliere i fiori' sta nella metafora interna del fare poetico; cosí in pa-

rallelo: «et come Amor m'invita, | or rime et versi, or colgo herbette et fiori» (CXIV 5-6), «onde súbito corsi, | ch'era de l'anno et di mi' etate aprile, | a coglier fiori in quei prati d'intorno, | sperando a li occhi suoi piacer sí addorno» (CCCXXV 12-15), cfr. CXXV 69.

38. *'n versi*: con le mie rime. *tento*: di *movere*, di *addolcire* e di *humiliar(e)* quell'anima, con uno sforzo inane e folle com'è quello di raccogliere il vento con una rete e di raccogliere fiori in inverno. *sorda*: come gli aspidi insensibili all'incantatore (v. 29); sorda quanto al *suon* delle parole (v. 33, cfr. CCX 7). *et rigida*: quanto alla sua natura di *aspr'alpe* (v. 16). Intanto l'aggettivo *rigida* rinvia alle *dure onde* dell'universo simbolico della sestina CCXXXVII 37.

39. *prezza*: pregia, cura, come al v. 12, e in Dante nella canzone-sestina che appunto comincia «Amor, tu vedi ben che questa donna | la tua vertú non cura in alcun tempo»; cfr. *Cosí nel mio parlar*, 18: «Cotanto del mio mal par che si prezzi...». *note*: gli stessi *carmina* e incantesimi, che pure possono tutto (vv. 28-29).

CCXL

I' ò pregato Amor, e 'l ne riprego,
che mi scusi appo voi, dolce mia pena,
amaro mio dilecto, se con piena
fede dal dritto mio sentier mi piego.

I' nol posso negar, donna, et nol nego,
che la ragion, ch'ogni bona alma affrena,
non sia dal voler vinta; ond'ei mi mena
talor in parte ov'io per forza il sego.

Voi, con quel cor, che di sí chiaro ingegno,
di sí alta vertute il cielo alluma,
quanto mai piovve da benigna stella,

devete dir, pietosa et senza sdegno:
Che pò questi altro? il mio volto il consuma:
ei perché ingordo, et io perché sí bella?

Altro sonetto dove il *desio* folle, il caldo *voler* senza freni contrario all'armonia della *fin'amor*, trasporta l'amante dove non vorrebbero ragione e discrezione. Se il tema è già annunciato alle soglie del *Canzoniere* dal sonetto *Sí traviato è 'l folle mi' desio* (VI), legami strutturanti piú prossimi sono col dittico della trasgressione e delle scuse CCXXXV e CCXXXVI, posto anch'esso in epoca tarda (nella cosiddetta 'forma' Malatesta dopo il 1371) con sentimento retrospettivo prima della grande apertura delle due sestine CCXXXVII e CCXXXIX.

Sonetto su cinque rime secondo lo schema ABBA ABBA, CDE CDE. Assonanza in AC, *-ego*, *-egno*, e in BE, *-ena*, *-ella*.

1. *I' ò pregato Amor*: rinvio tematico interno alle 'scuse' mormorate ad Amore in CCXXXVI. *e 'l ne riprego*: e lo riprego ora di ciò, di scusarmi presso di voi (*appo voi*, v. 2). Cosí nella canzone LXX 8: «non gravi al mio signor perch'io il ripreghi», con la stessa rima *pieghi*, *preghi*, *nieghi*.

2. *dolce … pena*: il solito *oxymoron Amoris* raddoppiato da *amaro … dilecto* del v. 3, in sintonia con il *dulce malum*, la *mala dulcedo* e il *dulcor amarus* di Alano nel *De planctu Naturae* (metr. IX 7); la stessa «mia dolce pena» di CLXIV 6, sempre in rima con *piena* in rapporto paronomastico.

3-4. *se con piena | fede … mi piego*: se con intatta fedeltà mi allontano dalla retta via. La *via recta* (*Ps* CVI 7, *2 Petr* II 15, ecc.) o *rectus callis* (*Is* XXVI 7) o *diritta via* smarrita (*Inf.* I 3) è quella che porta a non varcare i limiti della discrezione, secondo l'enunciato di CCXXXV 1-2; cfr. CXIX 84 («et se mai da la via

dritta mi torsi»), CXLVII 3. Castelvetro richiama la *plena fides* di Ovidio, *Heroid.* XVI 378. *Enjambement* tra aggettivo e sostantivo, per cui cfr. CXXVI 7-8, 17-18, ecc.

5. *nol nego*: cioè affermo, ammetto che..., con *l(o)* pronome prolettico. La stessa clausola nella canzone alla Vergine, detto dell'anima, «peccatrice, i' nol nego» (CCCLXVI 73).

6. *ch'ogni* ... *affrena*: che tiene a freno le anime ben nate, secondo il tema di *Sap* VIII 19-20, «sortitus sum *animam bonam*; et cum essem magis bonus, veni ad corpus incoinquinatum»; *affrenare* è il verbo tematico del sonetto delle 'scuse', CCXXXVI 5 e 7; cfr. CCXXXII 12, e anche LXXIII 24-26, CXLI 7-8; *Tr. Mor.* II 102.

7. *voler*: lo stesso «caldo desire» di CCXXXVI 5, quel «voler che con duo sproni ardenti, | et con un duro fren, *mi mena* et regge», per cui cfr. nota al sonetto CXLVII 1. *vinta*: altro richiamo interno, verbale e tematico, al sonetto *Amor, io fallo*: «et la ragion vèn meno, | et è già quasi vinta dal martire», CCXXXVI 3-4; cfr. CCXXXV 13, VII 4. *ond'ei mi mena*: per la qual cosa il *voler*, la passione senza freno, mi trasporta «ov'io non voglio», secondo il tema iniziale di CCXXXV e secondo l'immagine sottintesa di Amore come cavallo indomito evocata nel sonetto VI.

8. *il sego*: lo seguo. La forma in rima non è «rustica licenza» (Chiòrboli) ma trova legittimazione nell'oscillazione delle forme occitaniche dove l'elemento labiale può essere escamotato a favore di quello velare; il seguente passo di Marcabru vale anche per l'immagine: «Amors a uzatge d'ega [EQUA, 'cavalla'] | que tot jorn vol c'om la sega ['segua', come nelle varianti dei testimoni] | e ditz que no·l dara trega ['tregua', variante formale attestata] | – Escoutatz! – | Mas que puej de leg' en lega, | sia dejus o disnatz» (*Dirai vos senes duptansa*, 49-54).

9. *che*: complemento oggetto. *chiaro*: aggettivo implicato con *chiara alma* di CCXXXVIII 2; richiamo interno al «chiaro ingegno altero» di CCCLX 39. *ingegno*: come l'*alta vertute* fa parte delle innumerabili e non terrestri *Gratie* di madonna, CCXIII 2, XXXVII 103.

10. *alluma*: illumina, rischiara. Per *cielo* cfr. CCXIII 1.

11. *quanto*: correlato a *di sí* ... *di sí*..., vv. 9-10. *piovve*: versò in abbondanza, con verbo metaforico e transitivo, come in CLIV 8 e in *Par.* XXVII 111: «la virtú ch'ei [«questo cielo»] piove». *benigna stella*: la stessa che assiste alla nascita della miracolosa *stella* terrestre che è la donna nella canzone XXIX 43-46, «Benigne stelle che compagne fersi...».

12. *devete dir*: soggetto *Voi* del v. 9, con forte fusione delle terzine.

13. *Che pò questi altro*: che altro può costui (se non *piegarsi* dal suo *dritto* ... *sentier*, v. 4)? che può altro fare? *il consuma*: lo strugge, come i «rari doni» di CCXXXVI 12, cfr. XXXVIII 8, LXXII 39, CLXXXV 4, CCIX 13, CCLXXIX 9, e anche la vicina sestina CCXXXVII 19, «Consumando mi vo di piaggia in piaggia...».

14. *ingordo*: lo stesso aggettivo dell'*engordo* | *voler* che trasporta l'amante incauto verso il suo male nella canzone CXXXV 41-43. Zingarelli ricorda Arnaut Daniel, *Sols sui que sai*, 33-34: «Pero l'afans m'es deportz, ... | car en pensan sui de lieis lecs e glotz». *sí bella*: probabile tema ovidiano (Castelvetro), ricco di future risonanze, *Heroid.* XX 55-56: «Aut esses formosa minus, peterère modeste: | audaces facie cogimur esse tua».

CCXLI

L'alto signor dinanzi a cui non vale
nasconder né fuggir, né far difesa,
di bel piacer m'avea la mente accesa
con un ardente et amoroso strale;

et benché 'l primo colpo aspro et mortale
fossi da sé, per avanzar sua impresa
una saetta di pietate à presa,
et quinci et quindi il cor punge et assale.

L'una piaga arde, et versa foco et fiamma;
lagrime l'altra che 'l dolor distilla,
per li occhi mei, del vostro stato rio:

né per duo fonti sol una favilla
rallenta de l'incendio che m'infiamma,
anzi per la pietà cresce 'l desio.

Sonetto apparentemente d'occasione: la *pietate* o «compassione» dell'amante per uno *stato rio* o «infermità» dell'amata (v. 11), secondo l'interpretazione banalizzante dei commentatori cinquecenteschi, valevole anche per i sonetti CCXXXI e CCXXXIII, non piú messa in discussione. In realtà un gioco raffinato di ribaltamenti nel rapporto di causa ed effetto: la bellezza della donna provoca desiderio (endiadi iniziale del *bel piacer*, v. 3), cosí come il suo *stato rio*, qualunque sia la chiave simbolica o referenziale, provoca la *pietate* dell'amante; il verso finale rovescia la situazione, perché è la *pietà* che fa crescere il *desio*. La figura chiastica di elementi semanticamente corrispondenti è dunque: *bel piacer* (causa) - *pietate* (effetto) - *pietà* (causa) - *desio* (effetto). Il sottile artificio intellettuale è però compensato dalle predominanti immagini naturali del fuoco (*ardente*, *arde*, *foco*, *fiamma*, *favilla*, *incendio che m'infiamma*) e dell'acqua che non lo spenge (*lagrime*, *fonti*).

Su cinque rime secondo lo schema ABBA ABBA, CDE DCE.

1. *signor*: Amore, *alto* perché potente e perché scocca le sue frecce d'oro e di piombo dalla cima di Parnaso, come dice Ovidio (*Met.* I 467), ricordato da Cino da Pistoia nel sonetto «Amor, che viene armato a doppio dardo | del piú levato monte che si' al mondo». *non vale*: non giova, non m'è d'aiuto. Ricordo d'un movimento cavalcantiano: «Un amoroso sguardo spiritale | m'ha renovato amor ... | della mia donna, *verso cu' non vale* | merzede né pietà né star soffrente»; similmente Dante, *Cosí nel mio parlar*, 9-10: «*non val* ch'om si chiuda |

né si dilunghi da' *colpi mortali*», per cui si veda il rintocco di *colpo* ... *mortale* del v. 5.

2. *nasconder*: nascondersi (verbo neutro per riflessivo); cfr. LXIX 14. *fuggir*: secondo il tema enunciato in CLXXIX 13-14, «e 'l fuggir val nïente | *dinanzi* a l'ali che 'l signor nostro usa», cfr. LXIX 9, CXCIV 11. *far difesa*: altra tipica impossibilità dell'amante; cosí ad esempio nel *Roman de la Rose*, 1882-83 (parole del dio d'Amore): «Vasaus, pris estes, rien n'i a | de destorner ne de desfendre...»; cfr. nota a II 6.

3. *bel piacer*: piacere che deriva dalla bellezza della donna, piacere di bellezza, «desiderium pulchritudinis» (Daniello). Ambiguamente, il complesso sintagma (anche in XXIII 169 e CCCXXXI 19) racchiude il nome di *Biauté*, la prima delle cinque frecce d'oro che fanno innamorare secondo il *Roman de la Rose* (vv. 938 e 1714), da cui *Bieltà* nell'epitome del primo sonetto del *Fiore*; la seconda freccia (il numero è tradizionalmente dilatabile, come dimostrano le simboliche tre di Cavalcanti nel sonetto di Amore-arciere *O tu, che porti nelli occhi sovente*) è *Pietate* del v. 7.

4. *amoroso strale*: la saetta del dio d'Amore, come nel sonetto *Tutto 'l dí piango* (nota a CCXVI 6-7), che a volte coincide con lo sguardo sfolgorante della donna, come nel *planctus* CCLXX 76-77: «L'arme tue furon gli occhi, onde l'accese | saette uscivan d'invisibil foco», sempre in situazione stilnovistica.

5-6. *et benché* ... *sua impresa*: e perquanto il primo colpo [cfr. CCVII 86] fosse di per sé duro e mortale [cfr. nota a II 7], Amore, per perfezionare l'impresa...; la dittologia in punta di verso richiama l'effetto *aspro mortale* di CXXXII 3. La forma *fossi* è dovuta all'oscillazione che colpisce sia la prima sia la terza persona del congiuntivo imperfetto, dove la *-i* della prima è probabilmente analogica sul passato remoto (Rohlfs, *Grammatica storica*, par. 560).

7. *una saetta di pietate*: un dardo che si chiama Pietà, per colpirmi ancora piú a fondo. Simile immagine in *Inf*. XXIX 43-44: «lamenti saettaron me diversi, | che di pietà ferrati avean li strali» (Daniello); cfr. CXXI 7-8. *presa*: rima *en écho* con *impresa*.

8. *et quinci et quindi*: formula d'indeterminatezza tutta petrarchesca, come in LXXIII 53, LXXXV 10 («per assalirmi il core, or quindi or quinci»), CCVII 49, CCLXX 85, CCLXXII 6. *punge et assale*: trafigge nell'assalto; cfr. note a CXXXIII 11 e CLXI 10.

9. *L'una piaga*: quella ferita inferta da *bel piacer*, v. 3. *arde*: «perché lo strale che la fece era d'ardente fuoco acceso» (Daniello); sullo stesso piano le metafore di rincaro del *foco* e della *fiamma*.

10. *l'altra*: la ferita inferta da *pietate*, v. 7; questa *versa* quelle lacrime che il dolore spreme stilla a stilla a causa d'una situazione negativa (*del vostro stato rio*, v. 11). *che 'l dolor distilla*: clausola dantesca, con tutta l'immagine circostante di *Purg*. XV 94-96: «Indi m'apparve un'altra con quell'acque [cioè lacrime] | giú per le gote *che 'l dolor distilla* | quando di [causale] gran dispetto in altrui nacque» (Castelvetro); similmente nel sonetto *Quel foco*: «Per lagrime ch'i' spargo a mille a mille, | conven che 'l duol per gli occhi si distille | dal cor...», per cui cfr. nota a LV 8. Questo piangere è certo implicato col lago di lacrime del sonetto che immediatamente segue, CCXLII 4.

11. *per li occhi mei*: attraverso i miei occhi, come manifestazione esterna della piaga tutta mentale (come già in Cavalcanti, *O tu, che porti*, 5-6). *del vostro stato rio*: a causa della vostra situazione d'amarezza e di malessere. Difficile dire cosa sia questo *stato rio*: la separazione del sonetto che segue *Mira quel colle*? Di fatto il testo allude a una lacerazione di madonna «ch'alcun tempo ebbe |

qualche cura di noi, et le ne 'ncrebbe, | or vorria trar de li occhi nostri un lago» (CCXLII 2-4). Per il sintagma *stato rio* cfr. nota a LXXI 22, CCCXLV 5.

12-13. *né per duo fonti* ... *m'infiamma*: e non per questo, con tutte le lacrime che verso a fiumi come da due fonti [cfr. XXIII 117-19], si rallenta [verbo neutro per medio], perde d'intensità una sola favilla dell'incendio provocato dall'*ardente* ... *strale* (v. 4); s'intravede il tema dell'*Ecclesiastico* XI 34: «A scintilla una augetur ignis», ripreso nella lettera *Sine nomine* III: «Brevis scintilla magnum sepe movit incendium»; *Par.* I 34: «Poca favilla gran fiamma seconda». *infiamma*: altra rima derivativa con *fiamma*.

14. *pietà*: sta a *pietate* del v. 7 come ambiguamente *desio* sta a (*bel*) *piacer* del v. 3. Anche il verbo *cresce* è implicato con *crebbe* del sonetto che segue (CCXLII 7) nella comune oscillazione sentimentale di *rallentare* (v. 13) e *crescere*, di *crescere* e *scemar(e)*. La formula finale *cresce 'l desio* rinvia alla clausola interna (primo emistichio settenario) «tanto *cresce 'l desio* che m'innamora» (nota a XIII 4).

CCXLII

– Mira quel colle, o stanco mio cor vago:
ivi lasciammo ier lei, ch'alcun tempo ebbe
qualche cura di noi, et le ne 'ncrebbe,
or vorria trar de li occhi nostri un lago.

Torna tu in là, ch'io d'esser sol m'appago;
tenta se forse anchor tempo sarebbe
da scemar nostro duol, che 'nfin qui crebbe,
o del mio mal participe et presago.

– Or tu ch'ài posto te stesso in oblio
et parli al cor pur come e' fusse or teco,
miser, et pien di pensier' vani et sciocchi!

ch'al dipartir dal tuo sommo desio
tu te n'andasti, e' si rimase seco,
et si nascose dentro a' suoi belli occhi.

Quel colle, che da solo designa tutto il dolce paese dell'amata fin dalle soglie del *Canzoniere* (VIII 1), 'in vita' (CCIX 1) e 'in morte' (CCCXX 1), è lasciato dall'amante che si allontana: ma da lui soltanto, perché il cuore, secondo una vasta tradizione che va da Trovatori e Trovieri fino alle molte variazioni sul tema di Cino da Pistoia, resta in quel luogo, con quella donna, e non si può riavere indietro, «da ch'i' non posso mai riaver lo core» (Cino, sonetto a un amico *Io era tutto fuor di stato amaro*, 14). Di qui il colloquio tra l'Io diviso (vv. 1-8) col cuore come altro da sé (vv. 9-14), in realtà un monologo a due voci simile a quello con l'Anima (CL) o con gli Occhi (LXXXIV), in un raddoppio di pulsioni: la nostalgia, marcata dal tempo e dallo spazio («*ivi* lasciammo *ier* lei», v. 2), come nella ripresa tematica di CCXLIX 1-3: «quando mi torna a mente | *quel giorno* ch'i' lasciai grave et pensosa | madonna, e 'l mio cor seco». Il secondo elemento del dittico sposta l'allocuzione allo stesso «Fresco, ombroso, fiorito et verde colle», (CCXLIII), sintomatico di tutte le emozioni di Valchiusa, ombra, fiori, verde, erba e *vestigia pedum*, reliquie d'una donna che con passi tremanti circoscrive il paesaggio dell'anima.

I due sonetti compaiono per la prima volta tra i *Fragmenta*, tardivi ma non per questo necessariamente tardi, nella cosiddetta 'forma' Malatesta (1371 o 1372 - gennaio 1373), rappresentata dal manoscritto Laurenziano XLI 17, con intermesso il madrigale *Or vedi, Amor* (cfr. introduzione a CXXI); questo fu poi spostato nella successiva 'forma' Queriniana (1373) e i due sonetti inseriti consecutivamente nella vulgata di mano dell'autore (Wilkins, *The Making*, pp. 177, 180, 184).

Su cinque rime secondo lo schema ABBA ABBA, CDE CDE.

1. *Mira*: guarda. Con lo stesso imperativo e con la stessa pulsione verso il *colle* dell'amata nel sonetto CCCV 9: «Mira 'l gran sasso, donde Sorga nasce...» (attacco delle terzine). *quel colle*: lo stesso «fiorito et verde colle», lo stesso «dolce loco» del sonetto che segue (CCXLIII 1, 14), il paesaggio archetipo dei «dolci colli ov'io lasciai me stesso» (CCIX 1, cfr. CLXXXVIII 9, ecc.). *stanco* ... *cor*: stanco per le tante tensioni e 'varietati', «già di pianger et di viver lasso» nell'allocuzione al fiorito e verde colle (CCXLIII 11), con ripresa nel vicino sonetto CCXLV 13, «onde 'l cor lasso anchor s'allegra et teme». *vago*, cioè errante, instabile, inquieto; cfr. nota a CCXI 8.

2. *ivi*: avverbio di luogo che spesso da solo indica Valchiusa, come nella canzone della nostalgia *Di pensier in pensier*: «Ivi è 'l mio cor, et quella che 'l m'invola...» (CXXIX 71), e anche: «Ivi è quel nostro vivo et dolce sole...» (CCVIII 9), «Ivi m'acqueto...» (CIX 5). *lasciammo*: azione verbalmente implicata con quella del cuore nel sonetto che segue, «che per lei *lasciar* mi volle» (CCXLIII 5). *ier*: un passato recente che si oppone a *or* tematico (vv. 4, 9, 10), prolungato nel secondo elemento del dittico, CCXLIII 2, 7, 10. Notabile la lettura veloce *lasciammo ier*, con trittongo. *alcun tempo*: «già un tempo» (Leopardi), una volta, in un passato ancora piú lontano. Cosí in CLXXII 7-8: «quella che ' miei preghi ... | gradí alcun tempo», sempre in tensione con *or*.

3. *di noi*: del poeta e del suo cuore, come *personae separatae*. *le ne 'ncrebbe*: provò qualche tenerezza per noi due.

4. *or vorria* ... *un lago*: ora vorrebbe trarre dai nostri occhi un lago di lacrime. Similmente Dante, di altro liquido: «e lí vid'io | de le mie vene farsi in terra laco» (*Purg*. V 83-84); cosí il Salmista, che si strugge di lacrime, *Ps* CXVIII 136: «Exitus aquarum deduxerunt oculi mei» (Pozzi, *Bibbia*, p. 162); cfr. CCXXX 5, CCLXXIX 10-11.

5. *Torna tu in là*: sempre detto al cuore altro da sé, come l'allitterante *tenta* del v. 6, spinto all'indietro verso quel dolce colle; cosí nell'allocuzione al Rodano, altro doppio di se stesso: «vattene innanzi...» sempre ad inizio della seconda quartina, CCVIII 5. *sol*: solo e privo d'una parte di sé (il cuore).

6-7. *tenta* ... *nostro duol*: cerca di capire se mai ci fosse ancora tempo per diminuire la nostra pena. *scemar* ... *crebbe*: oscillazione che rimanda a quella parallela di *rallentare* e *crescere* del sonetto che precede (CCXLI 13-14).

8. *o del mio mal*...: o tu, mio cuore, che sei..., a ripresa circolare del vocativo iniziale, «o stanco mio cor vago». Per il *mal(e)* costitutivo dell'amante cfr. nota a CCXVI 12. *presago*: come nella situazione incipitaria del sonetto CCCXIV, «Mente mia, che presaga de' tuoi damni, | al tempo lieto già pensosa et trista...», probabilmente a ricordo della «praesaga mali mens» di *Aen*. X 843 (Carducci).

9. *Or tu*...: altro vocativo (del cuore all'Io rimasto solo), ma sospeso da verbo, con la stessa soluzione di I 1 e CXXXVIII 17 ('ora tu che ... come sei *miser*', v. 11). *posto* ... *in oblio*: tema della dimenticanza di sé come sintomo della concentrazione di chi lascia tutto alle sue spalle, annunciato dalla canzone *Nel dolce tempo*, per cui cfr. nota a XXIII 19. La rima *-io* è comune alle terzine del sonetto precedente, sede E, *rio* e *desio*.

10. *et parli* ... *or teco*: e parli ancora (*pur*) al cuore come se ora fosse con te. Forte rintocco interno di *cor* (alla scadenza del primo emistichio quinario) con *or*, che percorre tutto il testo e quello che segue (CCXLIII 1, 5, 7, 10, 13).

11. *miser*: altro punto d'implicazione col secondo elemento del dittico del fiorito colle, CCXLIII 10: «Deh fusse or qui quel miser pur un poco». *pensier' vani*: *cogitationes vanae* (salmistiche), come quelle che allontanano l'amante dal

suo solo pensiero nella canzone *Ben mi credea* (nota a CCVII 72) e in CLXX 5. *sciocchi*: stolti, per cui nota a CCCLIX 58.

12. *ch'al dipartir ... desio*: perché al momento del distacco da lei («dal tuo sommo disio», cfr. nota a CCCXXXI 30), come nella situazione di separazione di CCLXVII 13: «quand'io partí' dal sommo piacer vivo»; cfr. XVII 6.

13. *tu ... e(i)*: opposizione tra l'Io e il cuore separati, che si ripete rovesciata nel sonetto che segue: «tu paradiso, i' senza cor un sasso» (CCXLIII 13). La stessa separazione tra l'Io errabondo e il cuore mandato indietro al luogo paradisiaco del desiderio in CXXXIX 9-11. «I' da man manca, e' tenne il camin dritto; | i' tratto a forza, et e' d'Amore scorto; | egli in Ierusalem, et io in Egipto». *e' si rimase seco*: il cuore rimase con lei (con verbo medio d'intensa partecipazione). Antico motivo lirico, ricorrente nel Libro, del cuore che sta con la donna contro l'andare della persona fisica (cfr. terzine del sonetto XV); cosí Chrétien de Troyes, *Le chevalier de la charrete*, 4697 (separazione di Lancillotto dalla regina): «li cors [il corpo] s'an vet, li cuers [il cuore] sejorne»; re Federigo, *Dolze meo drudo*, 36: «con voi rimane lo mio core» (V 48); Dante, *Cavalcando l'altr'ier*, 10-11: «Io vegno di lontana parte, | ov'era lo tuo cor per mio volere» (*Vita Nuova* IX; parole di Amore); Cino, *Come non è con voi*, 9-10: «Oggi aspettava veder la mia gioia | istar tra voi, e veder lo cor meo | che a lei come a sua vita s'appoia»; *Ciò ch'i' veggio di qua*, 5-6: «e ratto volo | al loco ove ritrova il cor la mente»; *Come li saggi*, 12: «Però, dovunque i' vo, le lasso 'l core...»; motivo già in Rustico Filippi dato per luogo comune, con rinvio a tacite *auctoritates* nel sonetto che appunto comincia «I' aggio inteso che sanza lo core | non pò l'om viver né durar neiente...».

14. *et si nascose ... occhi*: perché gli occhi della donna sono sede deputata di Amore; cfr. «La donna che 'l mio cor nel viso ['occhi'] porta, | là dove sol fra bei pensier' d'amore | sedea...» (CXI 1-3); «quando a lor [occhi] come a' duo amici piú fidi | partendo in guardia la piú nobil salma, | i miei cari penseri e 'l cor, lasciai!» (nota a CCCXIV 13-14). Daniello cita il tema di Matteo VI 21: «Ubi enim est thesaurus tuus, ibi est et cor tuum».

CCXLIII

Fresco, ombroso, fiorito et verde colle,
ov'or pensando et or cantando siede,
et fa qui de' celesti spirti fede,
quella ch'a tutto 'l mondo fama tolle:

il mio cor che per lei lasciar mi volle
(et fe' gran senno, et piú se mai non riede)
va or contando ove da quel bel piede
segnata è l'erba, et da quest'occhi è molle.

Seco si stringe, et dice a ciascun passo:
Deh fusse or qui quel miser pur un poco,
ch'è già di pianger et di viver lasso!

Ella sel ride, et non è pari il gioco:
tu paradiso, i' senza cor un sasso,
o sacro, aventuroso et dolce loco.

Secondo elemento del dittico dell'ombroso *colle* di Valchiusa, sentito nella distanza attraverso i segni di quel luogo dell'anima, ombra, fiori, verde, e della donna «pensosa» (v. 2 e CCXLIX 2) o sorridente un poco (v. 12). I due vocativi agli estremi del testo racchiudono il messaggio in un unico sospiro di nostalgia verso il «paradiso» (v. 13) del *dolce loco* «almo, felice» (CCXXVI 12-14) e verso l'incanto di quell'erba primaverile segnata da piedi delicati e da vestigi sottratti al passare del tempo, come quelli della Sposa del *Canticum*: «quam pulchri sunt gressus tui...!» (VII 1); cfr. introduzione a CCXLII.

Sonetto su quattro rime secondo lo schema ABBA ABBA, CDC DCD.

1. *Fresco ... fiorito et verde*: tutta l'aggettivazione che designa il «dolce loco» dell'amata; cosí nella canzone 'bucolica' che introduce a *Chiare, fresche et dolci acque* (CXXVI): «ov'ella ebbe in costume | gir fra le piagge e 'l fiume, | et talor farsi un seggio | *fresco, fiorito et verde*» (CXXV 71-74); anche l'ombra è sintomatica del luogo privilegiato, sempre segnato dal piede di madonna (vv. 7-8), che «dolcemente i piedi et gli occhi move | per questa di bei colli ombrosa chiostra» (CXCII 7-8); cfr. CXXIX 5, CXCIV 2, CCXXVI 13, con l'«ombroso ... colle» di *Tr. Cup*. IV 103. *colle*: lo stesso del sonetto che immediatamente precede, per cui cfr. note a CCXLII 1 e CCIX 1.

2. *pensando ... cantando*: verbi e azioni evocativi dell'essenza della donna; cosí appunto nel sonetto *Quella fenestra*, celebrativo del luogo del primo giorno:

«ove a' gran dí *pensosa siede* | madonna, et sola seco si ragiona, | con quanti luoghi sua bella persona | coprí mai *d'ombra*, o *disegnò col piede*» (C 5-8); e ancora nell'evocazione della «soave contrada» di CLXII: «Lieti fiori et felici, et ben nate herbe | che madonna *pensando* premer sòle; | piaggia ch'ascolti ... | et del bel piede alcun vestigio serbe...»; «Qui cantò dolcemente, et qui s'assise...» (CXII 9), «quell'aura gentile | ... | la qual era possente, | *cantando*, d'acquetar li sdegni et l'ire...» (CCLXX 31-34). L'oscillazione *or* ... *or* della memoria si oppone all'*or(a)* del tempo (v. 7) in un gioco di sintagmi similari.

3. *qui*: quaggiú in terra. *celesti spirti*: perché anche la donna è uno «spirto celeste» (XC 12), «a li spirti celesti in vista eguale» (CCCXXXV 4). *fede*: testimonianza; cosí nel *planctus* CCLXVIII 35-36: «che solea far del cielo | et del ben di lassú fede fra noi»; *Afr.* IV 112-13.

4. *a tutto 'l mondo*: a tutti; cosí nella canzone L 24. Per il tema e per la clausola in fin di verso cfr. anche «al mondo fu sí sola, | ch'a tutte, s'i' non erro, fama à tolta» (CCCLXI 13-14). *tolle*: toglie. Per la forma del verbo cfr. XXXIII 14, CLXXXVIII 12, CCXVIII 12, CCCXXXII 59.

5. *il mio cor...*: che rimane con l'amata (cfr. nota a CCXLII 13) nel luogo privilegiato dove appunto «'l mio cor co la sua donna alberga» (sempre il *colle* e il *beato loco* di *Almo Sol*, CLXXXVIII 14). *lasciar*: verbo di rinvio alla separazione del sonetto che precede nel Libro, CCXLII 2; con la stessa scissione l'*incipit* di CCIX: «I dolci colli ov'io lasciai me stesso, | partendo onde partir già mai non posso...».

6. *et fe'* ... *non riede*: e lasciandomi per lei il cuore «fe' saviamente, e piú ancora saviamente farà se ... già mai non torna» (Daniello), con zeugma complicato sintatticamente. Il *gran senno* si oppone ai pensieri *sciocchi* di CCXLII 11.

7. *va* ... *contando*: ora conta [con la solita perifrasi antica e affettiva], enumera, computa e ripercorre le orme lasciate sull'erba dal «bel piede», nella tipica *quête* sentimentale del *Canzoniere*; cfr. C 7-8, CVIII 10-11, CLXII 1-4, CCCI 12-13, nota a CLXV 1. Notabile il gioco paronomastico interno di *or contando* con *or cantando* del v. 2, che fonde il movimento del cuore con il movimento della donna (con la quale il cuore infatti «Seco si stringe» e s'identifica, v. 9).

8. *segnata è l'erba*: l'erba è marcata e disegnata dal piede, con verbo-chiave della situazione; cosí nella canzone della «verde riva»: «Ben sai che sí bel piede | non tocchò terra unquancho | come quel di che già *segnata* fosti» (CXXV 53-55) e nel sonetto dell'assenza: «quanti luoghi ... disegnò col piede» (C 7-8); simili *vestigia pedum* nelle rime 'in morte': «Quinci vedea 'l mio bene; et per quest'orme | torno a vedere ond'al ciel nuda è gita...» (CCCI 12-13). *et da quest'occhi è molle*: e il cuore ripercorre (*va* ... *contando*) i luoghi dove l'erba è bagnata dalle mie lacrime. Di fatto *molle* è l'aggettivo (dantesco) per gli occhi bagnati di pianto; cfr. nota a L 62; CXXV 10, CXXVII 47, CXXIX 30, ecc. Nel codice Vaticano lat. 3195 la lezione *è molle* è ottenuta mediante l'aggiunta di *e* nell'interlinea di mano del poeta.

9. *Seco si stringe*: il cuore si stringe a lei, come a formare una sola cosa; cosí Dante-personaggio in *Inf.* IX 51: «i' mi strinsi al poeta...» Con altra formula Cino scandisce: «*Seco* ha 'l meo core» (*Deh, non mi domandar*, 9, nella stessa posizione ad attacco delle terzine). *a ciascun passo*: in relazione alla lentezza analitica di quel *contare*, v. 7; similmente nella situazione di distacco di XV 1: «Io mi rivolgo indietro a ciascun passo | col corpo stancho...».

10. *quel miser*: con calcolato richiamo al *miser* del sonetto che precede, v. 11. *pur*: ancora. Altro monosillabo, come *or*, di raccordo con CCXLII 10.

11. *pianger*: altro punto d'implicazione con il lago di lacrime di CCXLII 4.

lasso: stanco, col tema del cuore anticipato nell'*incipit* di CCXLII, «Mira quel colle, o stanco mio cor vago».

12. *sel ride*: sorride di ciò tra sé (il verbo medio sottolinea l'azione tutta mentale, come madonna che «seco sorride» nel *planctus* CCLXVIII 72). *il gioco*: la partita (tra l'Io diviso e il verde colle, dove resta la donna), non equilibrata come quella del *Vago augelletto*: «I' non so se le parti sarian pari...» (tra l'Io e il suo doppio, CCCLIII 9).

13. *tu* ... *i(o)*: con la stessa tensione di *tu* e *e(i)* di CCXLII 13, sia pure con ulteriore sdoppiamento delle *personae separatae*. *un sasso*: cioè freddo, marmoreo, pietrificato. Non tanto, sembra, un'allusione al mito di Medusa (XXIII 80, CCCLXVI 111) quanto un impossibile tentativo d'identificazione con quel sasso, che spesso in luoghi caratterizzanti indica Valchiusa: «'l sasso, ond'è piú chiusa questa valle» (CXVII 1), «Sotto un gran sasso | in una chiusa valle, ond'esce Sorga...» (CXXXV 92-93), «Mira 'l gran sasso, donde Sorga nasce» (CCCV 9, nota a C 5); cosí sembra rispondere la tensione della canzone CCCXXV 46: «I' era in terra, e 'l cor in paradiso...».

14. *o sacro*...: ritorno circolare al vocativo iniziale che instaura l'equivalenza di *colle* e di *loco*, dal quale mentalmente (e strutturalmente) il poeta non si è mai staccato. Simile procedimento di ritorno al medesimo che annulla il processo del tempo nel sonetto CLXXV, dove dal *tempo e 'l loco* iniziale si arriva alla neutralizzante inversione finale del *loco e 'l tempo*. *aventuroso*: bene avventurato, felice, come nell'*incipit* di CVIII «Aventuroso piú d'altro terreno» (sempre il luogo *sacro* dell'anima e della donna, CXXVI 10). *dolce loco*: lo stesso «beato loco» di *Almo Sol*, «ove 'l mio cor co la sua donna alberga» (CLXXXVIII 13-14), «quel dolce loco, ove piangendo torno | spesse fiate, quando Amor m'accora», per cui cfr. nota a LXXXV 3 e a XVI 2.

CCXLIV

Il mal mi preme, et mi spaventa il peggio,
al qual veggio sí larga et piana via,
ch'i' son intrato in simil frenesia,
4 et con duro penser teco vaneggio;

né so se guerra o pace a Dio mi cheggio,
ché 'l danno è grave, et la vergogna è ria.
Ma perché piú languir? di noi pur fia
8 quel ch'ordinato è già nel sommo seggio.

Bench'i' non sia di quel grand'onor degno
che tu mi fai, ché te n'ingana Amore,
11 che spesso occhio ben san fa veder torto,

pur d'alzar l'alma a quel celeste regno
è il mio consiglio, et di spronare il core:
14 perché 'l camin è lungo, e 'l tempo è corto.

Risposta per le rime all'amico padovano Giovanni Dondi (1318-1388), detto dall'Orologio «propter illud admirandum planetarii opus ab eo confectum, quod vulgus ignarum horologium esse arbitratur». Interessante personaggio della cultura veneta trecentesca, fisico, principe degli astronomi, autore di trattati scientifici (il maggiore è il *Planetarium*, descrizione mirabilmente illustrata del suo orologio astronomico o *Astrarium*), medico insigne di Galeazzo Visconti e anche amico delle Muse, a lui nel *Testamento* Petrarca allega cinquanta ducati d'oro per tangibile ricordo. Come a medico e ad amico gli sono indirizzate due lunghe lettere dai Colli Euganei del 1370 (Fracassetti), dove si parla di cure e di contestati rimedi (*Sen.* XII 1 e 2), con altre due letterine da Arquà del 1371-72 (Fracassetti, Wilkins), dove ancora parole di amicizia e di malcerta salute (*Sen.* XIII 14 [15] e 15 [16]; un ricordo delle quotidiane discussioni col Dondi in materia di medicina anche in *Sen.* XVI 3 al medico Francesco da Siena). Ora in questo breve carteggio poetico, probabilmente anch'esso senile e dell'epoca delle lettere, i ruoli sembrano rovesciati, ed è Petrarca, sempre pronto contestatore della medicina ufficiale, a sorvegliare l'*incolumitas* dell'amico (esordio di *Sen.* XIII 15 [16]) e a prescrivere ricette salutifere per un *mal(e)* che va peggiorando (v. 1), fatto cosí medico a sua volta. Cosa sia questo male rimane petrarchescamente coperto, né il sonetto di proposta del Dondi autorizza a intendere, secondo il copione dei commentatori, che quello che il corrispondente chiama dottamente *frenesia* (parola tecnica, medico-scientifica anche in Jacopone nell'elenco di malanni fisici e mentali della lauda *O Segnor, per cortesia*; *phrenesis* anche nella prosa di *Sen.* XI 11 a Lombardo della Seta) sia il mal d'amore, opportunamente messo in

dubbio da Folena e dal Daniele; per quest'ultimo l''occasione' non erotica del male sarebbe la guerra territoriale tra Padova e Venezia tra l'inizio del 1372 e settembre 1373, con indicazione utile ad orientare su i tempi di composizione ma non adeguata a sciogliere gli oscuri *taedia* e i malcerti *languores* (*Sen.* XIII 15 [16]) del proponente; il quale chiede di essere strappato al suo malessere e sospinto verso il porto ancora lontano, probabilmente sul modello d'un passo del dialogo *De tranquillitate animi* (I 17), dove Seneca è il medico dell'anima della situazione rispetto a Sereno, non meno ondeggiante di Giovanni Dondi: «Rogo itaque, si quod habes remedium quo hanc fluctuationem meam sistas, dignum me putes qui tibi tranquillitatem debeam ... detrahe ergo quidquid hoc est mali et succurre in cospectu terrarum laboranti» (Pelucani). Sta di fatto che ogni sonetto d'occasione, entrando nel Libro (questo nella nona 'forma' del 1373-74 secondo Wilkins, *The Making*, p. 184), perde necessariamente le motivazioni iniziali nell'oscurità dei referenti, si adegua all'enunciato generale; nella fattispecie i mali del Dondi, comunque fossero, sono assimilati al *mio mal* del protagonista del *Canzoniere* (a contatto in CCXLII 8) similmente fluttuante sulla fragile *barchetta* dell'essere (CCXXV 3 e CCLXIV 82) e immerso nel *vaneggiare* dell'illusione annunciata dal sonetto proemiale (I 12).

Di Giovanni Dondi molte notizie sono date dal Tiraboschi nella *Storia della Letteratura Italiana* e dal Fracassetti (*Senili*, II, pp. 267-68). Le rime stampate da A. Medin (Padova, 1985) sul codice Marciano lat. XIV 223, di mano d'un copista d'ambiente veneto vicino al Dondi; ma l'autografia di maestro Giovanni dall'Orologio, negata da Kristeller (*Il Petrarca, l'Umanesimo e la Scolastica a Venezia*, in *La civiltà veneziana del Trecento*, Firenze 1956, pp. 147-78), sostenuta da Billanovich (*Petrarca letterato*, pp. 343-48) e da Folena in seconda battuta (cfr. C. M. Monti, in IMU, XXVIII [1985], pp. 74-75), sembra improbabile per i molti errori del testo: anche in questo sonetto a Petrarca il Marciano fa saltare la rima A in *-eg(g)io* nell'*incipit* «Io non so ben s'io volia quel ch'io *volio*». L'edizione Medin è riproposta nelle *Rime*, a cura di A. Daniele, Venezia 1990. Per documentazione è qui dato il testo secondo il codice Marciano lat. XIV 223, c. 28*v*, con alcuni essenziali emendamenti (Pelucani):

Io non so ben s'io vedo quel ch'io vegio,
s'i' tocho quel ch'i' palpo tuta via,
se quel ch'i' odo oda, et sia busia
o vero et ciò che parlo et ciò ch'io legio.

Sí travïato son ch'io non mi reggio,
ni trovo loco ni so s'i' mi sia,
e quanto volgo piú la fantasia
piú m'abarbalio, ni me ne coreggio.

Una speranza, un consiglio, un ritegno
tu sol me sei in sí alto stupore;
in te sta la salute e 'l mio conforto;

tu à' el saper, el poder e l'ingegno:
drizami [?], sí che tolta de l'erore
la vaga mia barcheta prenda porto.

Sonetto su cinque rime secondo lo schema ABBA ABBA, CDE CDE, come CCXLV. Assonanza in AC *-eggio*, *-egno*.

BIBLIOGRAFIA: Folena, *Schola padovana*, pp. 173-91; Daniele, *Il mal mi preme*, pp. 44-62; Duso, *Rimatori veneti*, pp. 187-210.

1. *Il mal*: il male emergente dal sonetto del proponente, che dice di essere in stato confusionale, fuori strada (*traviato*) o *travagliato* (secondo la lezione del codice Mezzabarba, Marciano It. IX 191, forse *facilior*), oscurato nello spirito («m'abarbalio», v. 8); quindi 'il tuo male', anche se petrarchescamente assolutizzato. *mi preme*: mi pesa, mi opprime. *il peggio*: «quello ch'ei teme per l'avenire» (Daniello), essendo facile la strada del peggioramento del male (v. 2).

2. *al qual*: al quale *peggio*. *veggio*: parola in rima del proponente ripresa desultoriamente in posizione interna, forse in funzione palinodica dell'*incipit* dell'amico «Io non so ben s'io vedo quel ch'io vegio»; di fatto il verbo si estende allitterando su *vaneggio* del v. 4. *sí*: coordinato con *ch(e)*, v. 3. *larga*: contraria al cammino stretto e *arcta via* che conduce a salvazione di *Mt* VII 14; infatti nel codice Marciano lat. XIV 223 la variante *lata et piana via*, probabilmente d'autore, che rimanda ancora a *Mt* VII 13: «quia lata porta, et spatiosa via est quae ducit ad perditionem». *piana via*: via facile e spedita, a ricordo delle *vias planas* di Isaia (XL 4), citate da Luca (III 5); cfr. nota a CV 71. Forse generico il rinvio vulgato (dal Daniello in poi) al vasto spazio agli affanni di Ovidio, *Heroid*. I 72: «et patet in curas area lata meas».

3. *in simil frenesia*: in un delirio, in una confusione mentale simile alla tua. Il grecismo *frenesia* (*hapax* petrarchesco del genere epistolare) sembra essere impiegato per sorpassare il medico Giovanni Dondi in specificità diagnostica; cfr. Isidoro, *De medicina*: «Frenesis appellata sive ab impedimento mentis ... Est autem perturbatio cum exagitatione et dementia ex cholerica vi effecta» (*Etym*. IV VI 3); *Fam*. X 3, 24; *Secr*. III, p. 136; anche in Nicolò de' Rossi, *L'omo ch'è veglo*, 12 (Daniele).

4. *duro*: cioè grave, nel campo semantico di *mi preme* (v. 1), e in opposizione alla leggerezza del *vaneggiare*; simili «duri ... pensieri» in CCLXXIV 1, cfr. XXXII 6 («duro et greve»). *teco*: insieme a te; *vaneggio* è il verbo della *vanitas*, anche amorosa, caratteristico del *Canzoniere*, che ha per conseguenza la *vergogna* (v. 6), come nel sonetto proemiale: «et del mio vaneggiar vergogna è 'l frutto» (cfr. nota a I 12; XXXII 10, LXII 2, CCLXX 25).

5. *né so*: risponde a *Io non so* iniziale del sonetto del Dondi; cfr. CCLIV 3. *guerra o pace*: la solita coppia metaforica e antitetica del Libro, nell'insieme tutta negativa, cfr. CXXXIV 1, nota a CCXX 13. *mi cheggio*: chiedo, invoco (verbo medio dell'intensità dell'azione).

6. *danno ... vergogna*: esiti del *vaneggiare* (v. 4), in sintonia con I 12, «et del mio vaneggiar vergogna è 'l frutto» (ma per altri, da Gesualdo in poi, della *guerra* e della *pace*). In parallelo il *planctus* CCLXVIII 12-14: «Amor, tu 'l senti ... | quant'è *'l damno* aspro et *grave*; | e so che del mio mal ti pesa [tema del primo verso] et dole», cfr. CCCLXVI 81; *Tr. Fame* II 150. *ria*: cattiva, aspra, amara.

7. *di noi ... fia*: di noi due sarà soltanto, inevitabilmente (*pur*) quello che...

8. *ordinato ... nel sommo seggio*: è già stabilito nella sede di Dio in cielo.

9. *Bench'i' non sia ... degno*: in risposta alle lodi del proponente, che dice, sempre nelle terzine: «in te sta la salute e 'l mio conforto; | tu à' el saper, el poder e l'ingegno...» Nella seconda terzina del Dondi «la parola *svejame* non si legge bene» (v. 13; Medin, poi Daniele), anzi non si legge affatto, leggendosi invece *suzami*: forse per *drizami* ('indirizzami'; Chiòrboli, p. 887; cfr. LXXX 39: «drizza a buon porto l'affannata vela»)? In tal caso un'obliqua risposta nell'avverbio *torto* del v. 11; in corrispondenza il codice Mezzabarba porta la lezione *soccor a me*. *Enjambement* dei vv. 9-10.

10. *te n'ingana*...: Amore ti trae in errore su questo punto. Amore funziona

ambiguamente come il dio d'Amore nell'economia sentimentale del Libro, ma è probabile che contestualmente Petrarca parli della «perpetua vis amoris», cioè dell'amicizia, come nella lettera al Dondi da Arquà *Ex mea sospitate*, dove è evocato quel «non inhonestus error amantium» che figura l'amico non come è ma come si vorrebbe che fosse (*Sen.* XIII 14 [15]), con rinvio interno a quanto detto sulla parzialità dell'amicizia a Filippo vescovo di Cavaillon nella dedica del *De vita solitaria*: «Si cernere rectum et discernere posset amor, cecum cur finxisset antiquitas?» (p. 264). Per la consonante semplice del verbo *inganare*, per antico occitanismo, cfr. nota a LXXXIX 8.

11. *che spesso* ... *torto*: il quale Amore sovente fa sí che un occhio sanissimo (*ben san*) veda storto; *torto* ha valore avverbiale.

12-13. *pur d'alzar* ... *il core*: il mio consiglio [altra parola del sonetto di proposta, v. 9] è solo [*pur*] quello di sollevare l'anima al cielo e di spronare il cuore verso l'alto. Similmente in altro sonetto epistolare, XCIX 4: «levate il core a piú felice stato». Anche *spronare* è verbo metaforico ricorrente, CXXVII 1, CLI 4, CLXXVIII 1, ecc.

14. *'l camin*: la strada non *larga* né *piana* (v. 2) del bene e del meglio (v. 1). Per la tensione tra *camin* ... *lungo* e *tempo* ... *corto* si veda il luogo parallelo sulle soglie del Libro: «Poi ripensando ... | al camin lungo et al mio viver corto» (nota a XV 6), e anche *Fam.* V 13, 2: «Et nos, si recolis, viatores sumus, et immensum nobis superest iter, et hora iam tarda est».

CCXLV

Due rose fresche, et colte in paradiso
l'altrier, nascendo il dí primo di maggio,
bel dono, et d'un amante antiquo et saggio,
4 tra duo minori egualmente diviso

con sí dolce parlar et con un riso
da far innamorare un huom selvaggio
di sfavillante et amoroso raggio,
8 et l'un et l'altro fe' cangiare il viso.

«Non vede un simil par d'amanti il sole»
dicea, ridendo et sospirando inseme;
11 et stringendo ambedue, volgeasi a torno.

Cosí partia le rose et le parole,
onde 'l cor lasso anchor s'allegra et teme:
14 o felice eloquentia, o lieto giorno!

Sonetto del «dono», fatto da un misterioso personaggio a due amanti: il dono consiste in *rose* e in *parole* (v. 12), ciò che non durando passa e ciò che resiste nel tempo. Questa dualità, che oscilla tra la transeunte bellezza delle *Due rose* dell'*altrier* (vv. 1-2) e l'*anchor* finale del risarcimento e della scrittura (v. 13), è visibile, tra le tante ostentate (*Due*, *duo*, *l'un et l'altro*, *ambedue*), soltanto in chiusura assoluta, dove la perfetta spartizione binaria di *felice eloquentia* e di *lieto giorno* («il dí primo di maggio») evidenzia le parole-tema del testo. Di fatto il sonetto, dove la stessa segmentazione sintattica delle quartine è sintomo incompreso del disorientamento d'una situazione arcana che resiste alla comunicazione, introduce in chiave potentemente simbolica ai motivi dei sonetti che seguono nel *Canzoniere* CCXLVI-CCXLVIII, che formano una microserie di celebrazione della bellezza in balia della contingenza («Candida rosa nata in dure spine...», CCXLVI 5-6) e della morte («et venga tosto, perché Morte fura | prima i migliori...», CCXLVIII 5-6), non rispondente nella sua *sublimitas* allo stile «troppo humile» (CCXLVII 6) e alle rime troppo «mute» (CCXLVIII 12) d'una lode impossibile. Se dunque «Lingua mortale al suo stato divino | giunger non pote» (CCXLVII 12-13), si può arguire che quella felice e impareggiabile *eloquentia* nello stile della lode («Non vede un simil par d'amanti il sole», v. 9) non è umana, e che vano sarà ogni tentativo d'identificare l'*amante antiquo et saggio* (v. 3) con un dicitore terreno, come è stato fatto sin qui. Alla «lingua» immortale del personaggio velato, *antiquo* come Amore e *sapiens* («saggio») come Apollo nell'arte del dire, «poetarum deus», che coinvolge in un'unica stretta inana-

lizzabile il poeta e la sua donna («et stringendo ambedue», v. 11), l'amante terrestre oppone nella sequenza che viene nel Libro le sue arti 'minori', non a caso riprendendo in variazione questo *par* centrale del v. 9, scavando *more solito* nella gamma dei significati possibili del forte monosillabo: *par* come 'paio', *par(i)* come 'uguale' (CCXLVI 6), *par* come 'sembra' (CCXLVII 5), in uno sforzo verbale di competizione nel trattenere le rose che sfioriscono.

Di sua mano Petrarca trascrive il sonetto nella nona 'forma' del *Canzoniere* (1373 - luglio 1374), posto sulla stessa facciata della vulgata che contiene i sonetti CCXLIV e, su rasura, CCXLVI (Wilkins).

Sonetto su cinque rime secondo lo schema ABBA ABBA, CDE CDE, come CCXLIV.

BIBLIOGRAFIA: Daniele, *Sonetto CCXLV*, pp. 233-56; Bettarini, *Lacrime e inchiostro*, pp. 105-10.

1. *Due rose*...: apposizione di *bel dono* (v. 3), soggetto non attualizzato di tutta la frase (vv. 1-8) che ha per verbo principale *fe'*, v. 8; e cioè: il bel dono di due rose còlte in paradiso ... alterò in viso l'uno e l'altro amante. L'anticipo sintattico delle *Due rose fresche* introduce la situazione primaverile secondo i toni della tradizione che va da Filippo da Messina, «oi rosa fresca che di mag[g]io apari» (sonetto *Oi siri Deo*, 13; L 412), e da Cielo d'Alcamo, «Rosa fresca aulentis[s]ima - ch'apari inver' la state», fino alla ballata di Cavalcanti «Fresca rosa novella, | piacente primavera». *colte*: simile movimento nel sonetto CCXX, dove il personaggio-agente è sempre Amore: «Onde tolse Amor l'oro, et di qual vena, | ... e 'n quali spine | colse le rose...?». *paradiso*: è il luogo da dove proviene la donna («onde questa gentil donna si parte», LXXVII 5-6), che si proietta come *paradisum voluptatis* (*Gn* II 8, 15; III 23) in terra («tu paradiso...» è detto al «dolce loco» e al «verde colle» del vicino sonetto CCXLIII 13); è anche etimologicamente il 'giardino' delle rose del dio d'Amore, il «seignor dou vergier», secondo il tema già antico del *Roman de la Rose* (v. 1634); cosí nel *Commentarius* ambrosiano *In Cantica canticorum* di Guglielmo di Saint-Thierry, IV 35: «Paradisus Graecae, Latine hortus dicitur. Denique Susanna in paradiso erat, et sic legitur Latine, Adam in paradiso erat, et sic legimus. Ergo non te moveat quod alii codices latini hortum habent, alii paradisum». *Enjambement* dei vv. 1-2.

2. *l'altrier*: qualche giorno fa (alla francese). Indicazione temporale sempre indeterminata in antico (qui si somma al pur indeterminato *ier* di *Mira quel colle*, CCXLII 2), spesso incipitaria. Cosí Paolo Lanfranchi nel sonetto *L'altr[i]er dormendo a me se venne Amore*, dove è notabile l'affinità della situazione per il dono di Amore, che parla in prima persona, e per il trasalimento dell'amante: «Da la sua parte mi donò un fiore | che parse per sembianti 'l s[u]o visaggio; | alor nel viso cangiai lo colore...» (quartine); cfr. Dante, sonetto *Cavalcando l'altr'ier* (*Vita Nuova* IX); *Purg*. XXIII 119; Cecco Angiolieri, *L'altrier sí mi ferío una tal ticca*, e nota di Contini, PD II, p. 389, che richiama i moduli occitanici della pastorella: «con *L'autrier*, o *L'autre jorn*, o *L'autre dia* cominciano le pastorelle di Marcabru, Guiraut de Bornelh, Gavaudan, Gui d'Uissel, Cadenet, Guiraut Riquier, Joan Esteve...»; sintomatica anche la formula incipitaria del Monaco di Montaudon in un singolare dialogo con Dio stesso, *L'autrier fuy en Paradis*; cfr. nota a CXXXIX 8. *L'altrier* del testo è il giorno dell'evento, «il dí primo di maggio», che la memoria *anchor* (v. 13) trattiene e la scrittura registra. La tradizione letteraria italiana almeno fino al Quattrocento esclude che la formula possa indicare «con precisione "il giorno innanzi a ieri"» (Daniele, *Sonetto CCXLV*, p. 238; Santagata). *nascendo il dí*: sul far del giorno (tra sonno-sogno e realtà, co-

me nel sonetto del Lanfranchi e nella situazione iniziale dell'Amante nel *Roman de la Rose*, sempre nel «tempo amoroso» di maggio). *primo di maggio*: cioè calendimaggio (la festa che celebra la rinascita primaverile).

3. *bel dono*: soggetto dell'intera frase dei vv. 1-8; cfr. nota al v. 1. *amante antiquo et saggio*: l'*amante*, come suggerisce la parola in sé nonché la segnaletica del testo (fin qui *rose*, *paradiso*, *maggio*), sembra Amore, che nella figurazione del *Canzoniere* si fonde con Apollo (XXXIV) e con Febo-Sole (CLXXXVIII); in quanto Amore-Apollo-Sole è *antiquo* («*Quel'antiquo* mio dolce empio signore», cfr. nota a CCCLX 1), e in quanto Apollo, dio della parola profetica e poetica (Ovidio, *Met.* I 517-18) è sapiente (*saggio*). Poco ricevibili tutte le varie ipotesi che fanno dell'*amante antiquo et saggio* un personaggio di questa terra, vuoi Roberto d'Angiò (Daniello), vuoi Sennuccio del Bene (Mascetta, Dotti; anche Billanovich, *L'altro Stil Nuovo*, p. 59), vuoi Petrarca stesso vecchio (Daniele); interessante invece Giuseppe Morpurgo, che si avvicina dicendo «il Sole» e rinviando alla rappresentazione similmente simbolica del sonetto *In mezzo di duo amanti*, CXV (*Antologia petrarchesca* del 1925, poi Milano 1947[4]).

4. *duo minori*: due amanti minori d'età e di sapienza, il poeta e la sua donna. *egualmente diviso*: il *bel dono* è equamente distribuito, dando Amore una rosa a ciascuno dei due amanti, con gesto rituale di riconoscimento e di premio.

5-7. *con sí dolce parlar* ... *amoroso raggio*: accompagnando il gesto con parole e con un sorriso cosí dolci che avrebbe fatto invaghire di quella sua luce radiosa e piena d'amore un uomo abituato a vivere nell'ombra delle selve. Quest'interpretazione (che comporta la correzione della punteggiatura tràdita; anche Contini mette virgola dopo *selvaggio* del v. 6, legando sintatticamente il v. 7 con il v. 8) fa riferimento al *topos* occitanico e italiano dell'*uom selvaggio* (noto ai provenzalisti come il *conort del salvatge*), che «ride» quando il tempo è avverso e «piange» quando il tempo è chiaro e luminoso, con una 'maschera' incongruente (legata poi a Bertoldo e ad Arlecchino) che entra in parallelo con l'atteggiamento dell'amante. Cfr. Giacomo da Lentini, *Guiderdone aspetto avere*, 21-27: «Però no mi scoraggio | d'Amor che m'ha distretto; | sí com'omo salvaggio | faraggio, com'è detto - ch'ello face: | per lo reo tempo ride, | sperando che poi pèra | lo laido aire che vede»; Inghilfredi da Lucca, *Audite forte cosa*, 17-20: «L'omo selvaggio à 'n sé cotal natura, | che piange quando vede il tempo chiaro, | però che la tempesta lo spaura: | simile a me lo dolce torna amaro»; *Mare amoroso*, 295-98; Chiaro Davanzati (su cui il *Bestiario* dell'edizione Menichetti, p. LV); Monte Andrea, *Oi dolze amore*, 54-56; Guido Orlandi, *Poi ch'aggio udito dir dell'uom selvaggio*; Cecco Angiolieri, *I' ho sí poco*, 9-11, ecc. Ma Petrarca interpreta e rovescia l'antiquato *cliché*, ponendo un *huom selvaggio* che, a dispetto della sua natura di abitatore di ombrose selve (tema disforico, di frustrazione e di solitudine, della sestina XXII 17-18, «et maledico il dí ch'i' vidi 'l sole, | che mi fa in vista un huom nudrito in selva», e di CCXIV 33), 's'innamora' e si rallegra del *raggio* o lume (della sapienza, dello spirito), tanta è la forza di Amore. Forse un riflesso del Salmo CIV 19: «eloquium Domini inflammavit eum»; anche *Ps* CXVIII 50.

8. *et l'un et l'altro* ... *viso*: e quel *bel dono* fece sí che l'uno e l'altro amante si alterasse in viso (soggetto dell'infinitiva). Similmente in CXII 12-13: «Qui disse una parola, et qui sorrise; | qui cangiò 'l viso» (situazione d'innamoramento).

9. *Non vede* ... *il sole*: parole dell'Amante *antiquo et saggio*, che, per celebrazione della coppia (*par*) impareggiabile, comincia col negare la possibilità d'una comparazione. Probabile ricordo tematico-verbale di Dante, *Amor che ne la mente*, 19-22: «*Non vede il sol*, che tutto 'l mondo gira, | cosa tanto gentil, quanto in quell'ora | che luce ne la parte ove dimora | la donna, di cui dire Amor mi face»,

per cui nella prosa (*Conv*. III VI 1-2): «Dico adunque che in questa parte prima comincio a commendare questa donna per comparazione a l'altre cose; e dico che 'l sole, girando lo mondo, non vede alcuna cosa cosí gentile come costei: per che segue che questa sia, secondo le parole, gentilissima di tutte le cose che 'l sole allumina»; cfr. XXIX 57-58. *par*: paio. Intenso gioco fonico di questo monosillabo in tutto il testo: *PARadiso*, *PARlar*, *PARtia*, *PARole*. *il sole*: il sole di natura, che non contraddice il complesso personaggio Amore-Apollo-Sole, che anzi sdoppiandosi si autonomina.

10. *ridendo et sospirando inseme*: simultaneità di riso e sospiri, di gioia e dolore della situazione amorosa, ripresa in chiusura dalla pulsione parallela *s'allegra et teme*, v. 13. Nel sonetto *Cavalcando l'altr'ier* Dante parla di Amore che «*sospirando* pensoso venia». Il verbo *ridere* risponde a *riso*, cosí come *sospirare* dà un contenuto alle parole (*parlar*) del v. 5.

11. *stringendo*: il verbo tipico di Amore, che stringe, lega (CXCVII 10) e avvince gli amanti. Cosí il Notaio nell'*incipit* «Meravigliosamente | un amor mi distringe | e mi tene ad ogn'ora», e nel sonetto *Chi non avesse*, 12-13: «Certo l'Amore fa gran vilania, | che non distringe te...»; cosí Dante, *Inf*. V 127-28: «noi leggiavamo ... | di Lancialotto come amor lo strinse». Non è esclusa l'ipotesi di stringere «con le braccia» (Chiòrboli), se ricondotta alla scena primaria del sonetto CXV, dove la donna è tutta circonfusa nell'abbraccio di Apollo-Sole («chiusa da la spera | de l'amico piú bello»), restando là escluso l'amante terreno. Forse un riflesso di *Aen*. IX 250-51 (Alete che 'stringe' Eurialo e Niso): «sic memorans umeros dextrasque tenebat | amborum et vultum lacrimis atque ora rigabat». *volgeasi a torno*: non «si volgeva ora all'uno e ora all'altro dei due», secondo l'interpretazione vulgata, ma: si girava intorno nella ricerca impossibile d'una coppia d'amanti simile a quella (v. 9). Importante (e dimostrativa dell'assunto) la situazione parallela del personaggio Sole ad inizio di *Tr. Tem*. 4-5: «Alzato un poco, *come fanno i saggi*, | *guardossi intorno*, et a se stesso disse...».

12. *partia*: divideva, spartiva, distribuiva. Verso-chiave d'una partecipazione amorosa, citato e ricontestualizzato da D'Annunzio ad apertura della seconda parte del *Piacere*.

13. *cor lasso*: lo stesso «stanco mio cor» di *Mira quel colle*, CCXLII 1. *s'allegra et teme*: il caratteristico *fluctus animi* dell'amante, che «come Amor l'envita, | or ride, or piange, or teme, or s'assecura» (CXXIX 7-8). L'avverbio *anchor* misura la distanza da quel «giorno» struggente di 'premio' amoroso.

14. *eloquentia*: nel *parlar* (v. 5) e nelle *parole* (v. 12) dell'«amante ... saggio», di Amore *dictator*. *giorno*: «il dí primo di maggio», festa di Amore, che rinasce con la natura.

CCXLVI

L'aura che 'l verde lauro et l'aureo crine
soavemente sospirando move,
fa con sue viste leggiadrette et nove
l'anime da' lor corpi pellegrine.

Candida rosa nata in dure spine,
quando fia chi sua pari al mondo trove,
gloria di nostra etate? O vivo Giove,
manda, prego, il mio in prima che 'l suo fine:

sí ch'io non veggia il gran publico danno,
e 'l mondo remaner senza 'l suo sole,
né li occhi miei, che luce altra non ànno;

né l'alma che pensar d'altro non vòle,
né l'orecchie, ch'udir altro non sanno,
senza l'oneste sue dolci parole.

Sonetto di lode («quando fia chi sua pari al mondo trove...?», v. 6) e di nostalgia per il sole-donna che si potrà oscurare, lasciando la terra «remaner senza 'l suo sole» (v. 10). Se il tema delle terzine (privazione dell'anima e dei sensi in contesto sintattico funzionalmente scorciato) anticipa le rime 'in morte', le quartine giocano sul motivo dell'aura e *ven de paradis*, che nelle rime 'in vita' produce un movimento di ritorno e d'approssimazione alla donna, sentita a brani come nel ciclo dell'Aura, dove si accampano soltanto occhi e chiome (cfr. introduzione a CXCIV): qui il contatto è cromatico, oro di capelli (*aureo crine*) e candore del colorito naturale (*Candida rosa*), non diversamente da come oro e bianco, sempre *candide rose*, si fondono nella sesta stanza della canzone *In quella parte* ad evocare la cromia essenziale dell'Assente (CXXVII 71-84), qui immersa nella labilità del tempo e in *dure spine* di tradizione sapienziale, che richiamano quell'immacolato «lilium inter spinas» che è la Sposa del *Cantico* (v. 5; *Ct* II 2).

Il sonetto è trascritto da Petrarca di sua mano nella vulgata, su rasura di altro testo sconosciuto insieme al sonetto CCCXXVII (nona 'forma' del *Canzoniere*, 1373 - 18 luglio 1374, secondo Wilkins, *The Making*, p. 186; cfr. introduzione a CCXLV). La tardiva aggregazione del testo sembra incoraggiata dai motivi forti delle rose nel tempo e d'una *comparatio* impossibile (vv. 5-6, CCXLV 9) comuni al sonetto *Due rose fresche*, già copiato in seconda posizione sulla facciata 47*r* dell'autografo Vaticano lat. 3195, con in piú un polisemico *sole* nelle terzine (CCXLV 9, qui v. 10).

Sonetto su quattro rime secondo lo schema ABBA ABBA, CDC DCD, come CCXLVII. Assonanza in BD, *-ove*, *-ole*.

1. *L'aura ... lauro ... l'aureo*: triplice gioco fonico sul nome di *Laura*, immersa in natura, simile a quello incipitario della sestina «Là ver' l'aurora, che sí dolce l'aura», cfr. nota a CCXXXIX 1. *L'aura*, vento-respiro-soffio primaverile, in posizione iniziale assoluta come nel ciclo dell'Aura (CXCIV, CXCVI-CXCVIII), agita dolcemente (*soavemente ... move*) la chioma dell'alloro (*verde lauro*) e la chioma dorata della donna (*l'aureo crine*), che nel mito dafneo sono la stessa cosa. Con lo stesso movimento (*quête* del passato), confuso a distanza: «*Aura* che quelle *chiome bionde* et crespe | cercondi et *movi*, et se' mossa da loro, | *soavemente*, et spargi quel dolce oro...» (CCXXVII 1-3), «*L'aura* celeste che 'n quel *verde lauro* | *spira*...» (CXCVII 1-2), fino alla sintesi simbolica dell'*aurea fronde* del sonetto del Po; cfr. introduzione a CLXXX; CIX 9-11. In particolare accordo l'*incipit* «L'aura et l'odore e 'l refrigerio et l'ombra...» di quel sonetto CCCXXVII che è stato copiato insieme nella vulgata per mano di Petrarca. *aureo crine*: quella chioma di capelli d'oro increspata dal vento; l'*aureo crine* di *Tr. Mor.* I 114.

2. *soavemente*: sempre l'avverbio di dolcezza tipico dei sonetti dell'Aura (CXCVII 10, e CCXXVII 3, CCLXXIX 2, nota a CCLVIII 3), alternato all'aggettivo *soave*, CIX 9, CXCVIII 1. *sospirando*: perché quel *flatus* dell'*aura* è quasi un dolce sospiro di donna; e intanto il gerundio rinvia internamente al *sospirando* di Amore nel sonetto che precede, CCXLV 10. *move*: scuote, fa rivivere, come nei *loci paralleli* indicati per la sestina CCXXXIX 2.

3-4. *fa ... pellegrine*: rapisce l'anima davanti a quel movimento che appare gentile e mai visto prima [*viste leggiadrette et nove*, cfr. CLIV 5] di fronde e di chiome; simile *raptus* in CCXIII 11, dove i begli occhi di madonna sono capaci di «tôrre l'alme a' corpi, et darle altrui». Tutta la quartina, apparentemente slegata dal resto del sonetto, innesca un movimento di ritorno e di approssimazione all'Assente, con la stessa funzione che ha *l'aura gentil* in CXCIV; di fatto l'*aureo crine* introduce alla *Candida rosa* della seconda quartina, un altro brano cromatico del corpo desiderato. Intanto come riscontro verbale cfr. Dante, *Purg.* IX 16-18: «la mente nostra, peregrina | piú da la carne ... | a le sue visïon quasi è divina» (Scherillo); la soluzione ipocoristica di *leggiadrette* rinvia in parallelo al *leggiadretto velo* del madrigale LII 5. Rima ricca di *pellegrine* con *crine*.

5. *Candida rosa ... dure spine*: evocazione, fedele nel cromatismo, del *Cantico* II 2 (Castelvetro), secondo un motivo (cristico) dell'innografia mariana: «Inter spinas oritur | rosa, decor florum, | de spinis egreditur | Virgo Iudaeorum» (*An. Hym.* XLII 88; Chessa). Qui una tensione soffusa di temporalità inerente alle *rose* del sonetto CCXLV; forse anche un'idea di ambigua comparazione, «Sicut lilium inter spinas, sic amica mea inter filias», piú trasparente nella *plantatio rosae* del vicino sonetto CCXLIX 6-7: «a guisa d'una rosa | tra minor' fior'...»); cfr. CCXX 2-3 («e 'n quali spine, | colse le rose... ?») e nota a CCXIV 23. *dure*: crudeli, acuminate, pungenti; aggettivo implicato con *duro* (*penser*) di CCXLIV 4; *dure spine* simili allo *spinoso ramel* di Guittone, anche lui memore del *Cantico* e dei fiori mariani nati *de spinis* nell'*incipit* del sonetto «Mille salute v' mando, fior novello, | che di spinoso ramel sete nato».

6. *quando fia ... trove*: quando verrà chi trovi una simile a lei in terra... ? Forse su ricordo di Orazio, *Carm.* I XXIV 7-8: «nudaque Veritas | quando ullum inveniet parem ?», detto dell'amico Quintilio Varo (Daniello); Lapo Gianni, *Amore, i' non son degno*, 15: «Unqua non credo par giammai trovare...»; cfr. introduzione a CCXLV per il gioco su *par* che attraversa la sequenza CCXLV-CCXLVIII; e internamente, sempre sul motivo del candore della donna *sine exemplo* e senza pari annunciato da *Candida rosa*: «questa ... *candida* colomba, | a cui non so s'*al mondo* mai *par* visse...» (nota a CLXXXVII 6).

7. *gloria*...: apposizione di *Candida rosa*, cfr. CXCII 1, CCLXVIII 23. Per il tema della lode rispetto all'epoca (*etate*) vissuta cfr. XXIX 26-27. *vivo Giove*: Dio vivente; cfr. *Purg.* VI 118-19: «O sommo Giove, | che fosti in terra per noi crocifisso»; CLXVI 13.

8. *il mio in prima* ... *fine*: tema di CXVIII 7-8 e del *Secretum* III, «sed assidue ne id eveniat precor, semperque de eius morte cogitanti succurrit iste versus Ovidii: *tarda sit illa dies, et nostro serior evo* [*Met.* XV 868]» (p. 140). *fine*: della vita, la morte.

9. *publico danno*: la perdita di tutti per la morte di lei; si veda il tema in natura delle quartine di CCXVIII; CCLXVIII 13.

10. *e 'l mondo* ... *senza 'l suo sole*: e «io non veggia» la terra restare senza quel *sole* che è la donna del *Canzoniere*, quella «ch'è sola un sol, non pur a li occhi mei, | ma al mondo cieco...» nel vicino sonetto CCXLVIII 3-4. Cosí nelle rime 'in morte': «Lasciato ài, Morte, senza sole il mondo | oscuro et freddo, Amor cieco...» (CCCXXXVIII). Il verbo *io non veggia* regge come oggetti anche i tre sostantivi dei tre versi che seguono, *occhi*, *alma*, *orecchie*, chiamando in causa la percezione dell'*oculus interior*.

11. *né li occhi* ... *non ànno*: e io non veda i miei occhi, che non hanno altra luce, «remaner senza 'l suo sole». Si veda in parallelo CCXXVI 3-4: «non conosco | altro sol, né quest'occhi ànn'altro obiecto», e anche l'oggetto perduto da occhi e da orecchi nel *planctus* CCLXX 41. La *luce* è ancora quel *dulce lumen* sapienziale evocato nel Libro, come nella ballata *Occhi miei lassi*, «ma puossi a voi celar la vostra luce» (XIV 8, cfr. nota a LXXII 2) e senza il quale non si può vivere, se non in quella povertà spirituale formalizzata dalle sigle negative in punta di verso *non ànno*, *non vòle*, *non sanno*.

12. *né l'alma* ... *non vòle*: e «io non veggia» l'anima, che non vuole pensare di altra cosa, restare «senza 'l suo sole».

13. *né l'orecchie* ... *non sanno*: e «io non veggia» l'orecchie, che non sanno ascoltare altro, rimanere «senza l'oneste sue dolci parole» (v. 14). Per il tema della vista e dell'udito coniugati per raggiungere la donna cfr. CLVIII 7-8, CCLXX 41, CCLXXV 1 e 5.

14. *senza l'oneste* ... *parole*: privazione dell'interiorità che risponde a «'l mondo remaner senza 'l suo sole» della prima terzina, v. 10; le *oneste* e *dolci parole* restituiscono la costante qualità di madonna (cfr. CLXX 3, CLVIII 12, CLXII 3, nota a CCXI 10); qui a contatto del *dolce parlar* di Amore nel sonetto che precede, CCXLV 5.

CCXLVII

Parrà forse ad alcun che 'n lodar quella
ch'i' adoro in terra, errante sia 'l mio stile,
faccendo lei sovr'ogni altra gentile,
santa, saggia, leggiadra, honesta et bella.

A me par il contrario; et temo ch'ella
non abbia a schifo il mio dir troppo humile,
degna d'assai piú alto et piú sottile:
et chi nol crede, venga egli a vedella;

sí dirà ben: Quello ove questi aspira
è cosa da stancare Athene, Arpino,
Mantova et Smirna, et l'una et l'altra lira.

Lingua mortale al suo stato divino
giunger non pote: Amor la spinge et tira,
non per electïon, ma per destino.

La sequenza dei sonetti scritti in «loda di lei» (*Vita Nuova* V 4), introdotta dai simboli delle *Due rose* (CCXLV), si chiude con questo testo e con l'adiacente *Chi vuol veder* CCXLVIII in un dittico interfacciato, dove la «loda» è dichiarata insufficiente a celebrare la cosa che trapassa ogni «Lingua mortale» (v. 12) e che soverchiando opprime l'intelletto (CCXLVIII 13): lingua e intelletto non possono *ridir*, secondo uno dei temi dell'ultimo sonetto dell'Aura (CXCVIII 12-14), dove l'eccesso di luce provoca la crisi della memoria e il mutismo delle rime, con la stessa *impotentia fandi* (Andrea Cappellano) che Dante evidenzia nella seconda canzone del *Convivio* «Amor che ne la mente mi ragiona», intrapresa per «lodare questa donna» (III 1 12).

Sonetto su quattro rime secondo lo schema ABBA ABBA, CDC DCD, come CCXLVI. Assonanza imperfetta BCD, *-ile*, *-ira*, *-ino*.

BIBLIOGRAFIA: Goldin Folena, *Sonetto CCXLVII*, pp. 217-37.

1. *Parrà*: attacco forte che lega fonicamente il sonetto alla sequenza della lode introdotta da *Due rose* (cfr. introduzione a CCXLV) e marcata da *par*, piú *paradiso*, *parlar*, *partia*, *parole* (CCXLV), *pari* (CCXLVI 6), e qui ancora *par*, v. 5. *lodar*: verbo tematico della microserie CCXLV-CCXLVIII. L'indeterminato *alcun* del testo può anche avere il volto severo di Augustinus, Alter Ego del *Secretum*: «mulierculam tuam quantalibet laude cumules licebit; nichil enim adversabor: sit regina, sit *sancta* [cfr. v. 4], sit "dea certe..." [*Aen.* I 328-29]»; Franciscus risponde che le lodi sono molte, ma sempre parche rispetto alla realtà (*Secr.* III, p. 142).

2. *adoro*: con la stessa solennità in CCXXVIII 14, «l'adoro e 'nchino come cosa santa»; lo stesso verbo per il medesimo tema in CLXXXVII 13-14: «tal che 'l suo bel nome adora, | ma forse scema *sue lode* parlando»; verbo che prepara la donna *santa* nel suo *stato divino*, vv. 4 e 12. *errante* ... *stile*: che si allontana dal vero, divagante, impreciso; simile allo *stil frale* del parallelo sonetto di lode CLXXXVII 7.

3. *faccendo*: con l'antica doppia etimologica (ancora in *faccenda*), da FACIENDO. *gentile*: spiritualmente nobile, in accezione stilnovistica; cosí Dante, *Conv.* III VI 1: «'l sole ... non vede alcuna cosa cosí gentile come costei»; *Amor che ne la mente*, 19-20; e nella *Vita Nuova* XXXVIII 1: «Questa è una donna gentile, bella, giovane e savia»; cfr. nota a CCXLV 9, CCCIII 3.

4. *santa*: richiamo interno alla «cosa santa» di CCXXVIII 14 nella gamma delle 'grazie' non terrene di madonna, in anticipo sul suo *stato divino*, v. 12. *saggia*: a ripresa di Amore *saggio* (CCXLV 3), con il quale la donna s'identifica; il significato di 'sapiente' si evince anche dall'attributo mariano *Virgo sapiens* della canzone alla Vergine: «Vergine saggia, et del bel numero una | de le beate vergini prudenti...» (CCCLXVI 14-15). Si veda Dante, quando ritrae le virtú della bella donna Filosofia nella canzone *Voi che 'ntendendo*, 46-47: «Mira quant' ell'è pietosa e umile, | saggia e cortese ne la sua grandezza», per cui nella glossa prosastica: «Dice "saggia": or che è piú bello in donna che savere?» (*Conv.* II X 7). *honesta et bella*: aggettivi quasi in tensione a chiusura del cumulo aggettivale (anche cavalcantiano, *S'io prego questa donna*, 6-8) coniato per quella che lascia aperta la domanda se «tra bella e honesta, | qual fu piú» (CCCXLIII 6-7), tanta è la meravigliosa *concordia* di bellezza e virtú; la stessa clausola in fin di verso in CCCXXXVI 5; *Tr. Mor.* II 66: «or grave e saggia, allor onesta e bella».

5-6. *A me par*...: inversione concettuale e verbale del *Parrà* ... *ad alcun* iniziale. *temo* ... | *non*: il solito costrutto dei *verba timendi*. *abbia a schifo*: schivi, eviti con disprezzo (tale il significato dell'antico *schifare* e dell'allotropo *schivare*); cosí «colei | che non â schifo le tue bianche chiome» (CCXCI 11). *il mio dir troppo humile*: le mie parole poetiche troppo basse, inadeguate all'altezza della materia trattata, «alto sogetto a le mie basse rime» (CCCXXXII 24), con la stessa opposizione *humile* ... *alto* del sonetto *Gratie ch'a pochi* (nota a CCXIII 4); CCCLIV 5-6: «dammi ... che 'l mio dir giunga al segno | de le sue lode...».

7. *degna*...: tema dell'inadeguatezza del *dire* nello stile della lode, rinviato ad altri (vv. 10-11), come nel sonetto di Alessandro: «Ché d'Omero dignissima et d'Orpheo, | o del pastor ch'anchor Mantova honora» (CLXXXVII 9-10). *piú sottile*: un *dir(e)* intellettualmente piú raffinato. Aggettivo specifico dantesco, dall'ultimo sonetto della *Vita Nuova* XLI, «sí parla sottile» (*Oltre la spera*, 10), alla canzone *Poscia ch'Amor*, 68-69, «con rima *piú sottile* | tratterò il ver di lei», a *Le dolci rime*, 12-14: «e dirò del valore | ... | con rima aspr' e sottile», per cui nella prosa del *Convivio*: «e dice *sottile* quanto a la sentenza de le parole, che sottilmente argomentando e disputando procedono» (IV II 13); nel *De vulgari* il doppio 'privilegio' della poesia italiana rispetto ai Provenzali è nell'essere «dulcius *subtilius*que» (I X 2). Anche in Guittone «sottil motti ... e alti» per lodare la donna (*La gioia mia*, 7), nonché la gamma del fare poetico (trobadorico) «in piana e 'n sottile rima e 'n cara» (*Comune perta*, 18). Alle spalle di tutta la tradizione è la *rima sotil* e stilisticamente raffinata di Raimbaut d'Aurenga (*Apres mon vers*, 3).

8. *et chi nol crede*...: forse un'eco di Chiaro Davanzati, «e vada a lei veder chi no 'l mi crede» (*La gioia e l'alegranza*, 16), attraverso Dante (o viceversa) nel quadro della lode della canzone *Amor che ne la mente*, 39-40: «e qual donna gentil questo non crede, | vada con lei e miri...» (*Conv.* III). *venga* ... *a vedella*: in-

teso il raccordo col contiguo sonetto «Chi vuol veder quantunque pò Natura | ... venga a mirar costei» (CCXLVIII 1-2); invito di gusto arcaico, guittoniano, come nell'*incipit* della ballata «Vegna, - vegna - chi vole giocundare» (Goldin Folena, che rinvia al sonetto V 14, sempre in materia di lode). Diffusa forma assimilata è *vedella* per 'vederla'.

9. *sí dirà ben*: e costui dirà sicuramente (l'interlocutore ideale del testo). *Quello ... aspira*: la *sublimitas* e la *subtilitas* nell'arte del dire alla quale aspira il poeta «'n lodar quella», davanti alla quale «mie rime son mute» (CCXLVIII 12; cfr. CCLXVIII 69, «ove 'l tuo core aspira»).

10. *è cosa da stancare...*: lo stesso movimento iniziale di verso, e sempre nello stile della lode, nel sonetto *In nobil sangue*: «le degne lode, e 'l gran pregio, e 'l valore, | *ch'è da stanchar* ogni divin poeta» (cfr. nota a CCXV 8, XXIX 50-52). Il verbo oraziano corrispondente è *delassare*, *Serm*. I 1 14 (Castelvetro). Metonimicamente *Athene* indica Demostene, *Arpino* Cicerone, *Mantova* Virgilio e *Smirna* Omero; cfr. introduzione al dittico CLXXXVI-CLXXXVII, CLXVI 3-4; *Fam*. XXIV 12, 8; *Buc. carm*. X 64-65 (su cui il commento di Martellotti, p. 46).

11. *l'una et l'altra lira*: s'intende (dal Vellutello in poi) Pindaro e Orazio, poeti lirici, dopo i prosatori (*Athene*, *Arpino*) e i massimi poeti epici (*Mantova*, *Smirna*), greci e latini; ma accanto al *lyricus poeta* Orazio non Pindaro ma Alceo, nel quale lo stesso Orazio s'identifica, secondo M. Feo, s.v. *Petrarca, Francesco*, in *Enciclopedia oraziana*, III (1998), p. 414.

12. *Lingua mortale*: la stessa «lingua humana» inadeguata allo stile della lode della seconda *cantilena oculorum*, LXXII 10-12; cfr. V 14, nota a CCCXXV 6-7, nonché l'eco leopardiana di *A Silvia*. *stato divino*: condizione celeste, o «immortale stato» (CX 8), corrispondente al «regno delli dèi» dove è aspettata la donna nel sonetto che segue, CCXLVIII 7.

13. *la spinge et tira*: Amore spinge e trascina la lingua mortale del poeta per raggiungere a parole l'ineffabile «stato divino» della creatura celeste; con la stessa forza «amor mi spinge a dir di te parole» nella canzone alla Vergine (CCCLXVI 4), «Spinse amor et dolor ove ir non debbe | la mia lingua avïata a lamentarsi, | a dir di lei...» (CCCXLV 1-3).

14. *electïon*: scelta individuale. *destino*: la stessa predestinazione incipitaria della terza *cantilena oculorum*, «Poi che per mio destino | a dir mi sforza quell'accesa voglia | che m'à sforzato a sospirar mai sempre, | Amor, ch'a ciò m'invoglia, | sia la mia scorta...» (LXXIII 1-5), cfr. XIX 13, CXXVI 14. Per la tensione *non per ... ma per* del verso binario cfr. *Par*. XV 39-42: «io non lo 'ntesi, sí parlò profondo; | né per elezïon mi si nascose, | ma per necessità, ché 'l suo concetto | al segno de' mortal si sovrapuose» (Goldin Folena).

CCXLVIII

Chi vuol veder quantunque pò Natura
e 'l Ciel tra noi, venga a mirar costei,
ch'è sola un sol, non pur a li occhi mei,
ma al mondo cieco, che vertú non cura;

et venga tosto, perché Morte fura
prima i migliori, et lascia star i rei:
questa aspettata al regno delli dèi
cosa bella mortal passa, et non dura.

Vedrà, s'arriva a tempo, ogni vertute,
ogni bellezza, ogni real costume,
giunti in un corpo con mirabil' tempre:

allor dirà che mie rime son mute,
l'ingegno offeso dal soverchio lume;
ma se piú tarda, avrà da pianger sempre.

Ultimo sonetto della microsequenza della «loda» (cfr. introduzione a CCXLV) e uno degli ultimi delle rime 'in vita'; «e appunto il sonetto di encomio è percorso dal presentimento (e poco importa se letteralmente *post eventum*) della prossima morte della donna» (Contini). Il tema dello stile «errante», del dire «troppo humile» e difettoso a rappresentare l'oggetto sublime (quartine di CCXLVII), s'arresta qui (ultima terzina) in una crisi di parola e d'intelligenza, «mie rime son mute, | l'ingegno offeso dal soverchio lume», in sintonia con Dante che, davanti alle sue supreme «ineffabilitadi», parla nel *Convivio* di intelletto soverchiato come una debole vista da «raggio di sole» (*Amor che ne la mente*, 59-60; *Vita Nuova* XLI 6), e nel *Paradiso* di un dire corto e «fioco» rispetto all'intuizione della cosa mirabile (*Par.* XXXIII 121-23). Ma qui, petrarchescamente, la *cosa* che non si può intendere né *ridire*, come nella similare ultima terzina del ciclo dell'Aura (CXCVIII), non è l'eccesso abbagliante della «luce etterna», bensí quella creatura bella e fuggevole (insistenza sul motivo della *fuga temporis* dei vv. 5, 8, 9, 14), terrestre e celeste (alternanza di Natura e di Cielo dei vv. 1-2, ribattuta in tutte le quartine), pur essa eccessiva e anch'essa rappresentata da un *sole* insostenibile per lo sguardo umano (vv. 3-4).

Sonetto su cinque rime secondo lo schema ABBA ABBA, CDE CDE, come CCXLIX. Assonanza di C con D, *-ute*, *-ume*, imperfetta con A, *-ura*.

BIBLIOGRAFIA: Ferrarino, *Morte fura prima i migliori*, pp. 135-39.

1. *Chi vuol veder*: formula diffusa, funzionale ad una comparazione inattuabile, anche di Dante, quando parla della donna perfetta che è Filosofia nella can-

zone *Voi che 'ntendendo*, 24-25: «*Chi veder vuol* la salute, | faccia che li occhi d'esta donna miri», cfr. *Conv*. II VII 11. *quantunque*: quanto mai, tutto quanto; cfr. CCLXX 71. *pò Natura*: altra suggestione dantesca dalla canzone *Donne ch'avete*, 49 (*Vita Nuova* XIX), per indicare il massimo di perfezione operabile in terra («tra noi», v. 2): «ella è quanto de ben pò far Natura», per cui De Robertis ricorda Geoffroi de Vinsauf, *Poetria nova*, 393-94: «Nihil addere noverat ultra, | ipse [secondo un manoscritto: *Ipsa*!] fuit quicquid potuit Natura»; similmente Bernart de Ventadorn, inquieto per una donna troppo bella, «per leis cui Beutatz volc formar, | que com Natura poc triar, | del melhs es sos cors establitz» (*Can lo boschatges*, 26-28). Si veda il tema iniziale del sonetto *In qual parte del ciel*, e nota a CLIX 4.

2. *e 'l Ciel*: lo stesso motivo 'in morte' nel sonetto CCCLIV 9-11: «Quanto 'l Ciel et io possiamo, | ... | tutto fu in lei», cfr. CCCLIX 27-28. *tra noi*: qui in terra, in questa vita, «da congiungere non meno a *veder* che a *pò*» (Contini). *venga a mirar costei*: forte richiamo interno al sonetto della lode che precede, «et chi nol crede, venga egli a vedella» (CCXLVII 8). Altro rintocco della «loda» dantesca, spartita tra Beatrice e Filosofia: «e qual donna gentil questo non crede, | vada con lei e miri li atti sui» (*Amor che ne la mente*, 39-40; cfr. nota a CCXLVII 8). Per il verbo *mirar*, intercambiabile con *veder(e)*, cfr. nota a CXCII 1; CLX 3.

3. *sola un sol*: gioco di parole sul tema dell'unicità della donna (*sola*) e sul suo simbolo predominante (*sole*), simile a quello iniziale del sonetto «Almo *Sol*, quella fronde ch'io *sola* amo, | tu prima amasti, or *sola* al bel soggiorno...», cfr. nota a CLXXXVIII 1, e per il tema CCXLVI 10-11. Castelvetro ricorda *Par*. XXX 75, dove Beatrice è detta «il sol de li occhi miei», con altra «loda».

4. *mondo cieco*: lo stesso *orbo mondo* (ma in prima stesura appunto *cieco*) che senza vederle ha perduto le *vertú* di madonna nel *planctus* CCLXVIII 20-22; cfr. nota a XXVIII 8. È il tema del Vangelo di Giovanni I 10: «In mundo erat, et mundus per ipsum factum est, et mundus eum non cognovit» (Castelvetro), che trova eco in «non la conobbe il mondo mentre l'ebbe», per cui nota al sonetto CCCXXXVIII 12. In parallelo anche il «mondo sordo et cieco» di CCCXXV 89; cfr; CCCXIX 5-6 e il sonetto attribuito *Perché ti volgi*, 9-10: «questo cieco mondo | coperto d'erbe e fior, che ti par bello...» (Solerti, CXIV); *Purg*. XVI 65-66: «Frate, | lo mondo è cieco, e tu vien ben da lui».

5-6. *et venga tosto*: venga subito, a ripresa di *venga a mirar*, v. 2. *Morte*: sempre non attualizzata, e quindi piú minacciosa, come in CCLXX 14. *fura*: rapisce. La sentenza di questi versi è ricondotta da Ferrarino ad una contaminazione di due passi di Lattanzio: «in bellis meliores potius et vinci et perire» (*Div. inst*. III 17, 7-10), «morte fura | prima i migliori», e il lucreziano *saepe nocentis* | *praeterit*, citato dallo stesso Lattanzio (II 1103-4), «et lascia star i rei».

7. *questa*: deittico d'avvicinamento, tuttavia allontanato da *cosa bella mortal* cui si riferisce, v. 8. *aspettata al regno delli dèi*: aspettata tra i santi e tra i beati, come Beatrice nella canzone *Donne ch'avete*, 29 (*Vita Nuova* XIX): «Madonna è disiata in sommo cielo» (Carducci); similmente «O aspectata in ciel beata et bella | anima...» (XXVIII 1-2); XLI 14.

8. *cosa ... mortal*: va con *questa*, v. 7. Per la *rem* corporea, la *rien* terrestre, che si oppone sempre nel Libro alla *forma* celeste e immortale, cfr. XC 9-10, CCCXXXIX 3 e 6; Dante, *Donne ch'avete*, 43-44; *E' m'incresce di me*, 91. *passa, et non dura*: sentimento della *fuga temporis*, formulata con intonazione affine in CCCXI 14 e CCCXXIII 72.

9. *Vedrà*: futuro nell'apodosi del periodo ipotetico (il verbo della protasi è al presente, qui come nell'ultimo verso *se piú tarda*) che risponde a *Chi vuol veder*

iniziale, cosí come *s'arriva a tempo* risponde all'inquietudine temporale di *venga tosto*, e poi di *se piú tarda*, vv. 5 e 14. *ogni vertute*: detto con spirito analitico rispetto all'indistinta *vertú* negletta del v. 4.

10. *ogni* ... *ogni*: iterazione dell'aggettivo indefinito *ogni* con «funzione superlativante» (De Robertis), come Dante fa nel sonetto *Ne li occhi porta*, 9: «Ogne dolcezza, ogne pensero umile...» (*Vita Nuova* XXI). *real costume*: essenza regale; cfr. nota a V 5, CLVI 1, CCXXXVIII 1.

11. *giunti* ... *corpo*: congiunti in un solo corpo. *tempre*: temperamento, armonia (sempre plurale); cosí nella canzone CXIX 43-44: «Con voce allor di sí *mirabil' tempre* | rispose», cfr. nota a CCVII 57.

12. *allor dirà*: segmento di raccordo interno con *sí dirà ben* ad attacco delle terzine nel sonetto che precede, CCXLVII 9. *mie rime*: ossia il mio dire in rima; cosí Dante, *Amor che ne la mente*, 14-17: «Però, se le mie rime avran difetto | ch'entreran ne la loda di costei, | di ciò si biasmi il debole intelletto | e 'l parlar nostro, che non ha valore...», per cui nella prosa: «ne le mie rime, cioè ne le mie parole che a trattare di costei sono ordinate» (*Conv.* III IV 4). *son mute*: richiamo interno a «Tutte lingue son mute | a dir di lei» di CCCXXV 97-98, nonché eco del sempre dantesco «ogne lingua deven tremando muta» di *Tanto gentile*, 3 (*Vita Nuova* XXVI). Cosí Ovidio, *Heroid.* XV 198: «Muta dolore lyra est».

13. *offeso*: sopraffatto. La stessa sindrome d'abbagliamento nell'ultimo sonetto dell'Aura: «da ta' due luci è l'intellecto offeso» (CXCVIII 13); in parallelo anche «'l gran lume gli offende», detto degli animali notturni che non sopportano la vista del sole (XIX 1-3), su ricordo dell'agostiniano «fulgore feriuntur» dei *Soliloquia* I XIII 23. *soverchio lume*: la soverchiante luce (sapienziale) di quel sole che è la donna del *Canzoniere*, evocato all'inizio del testo, «sola un sol», v. 3; simile eccesso di *cose* incomprensibili non terrene in Dante, *Amor che ne la mente*, 59-62: «Elle soverchian lo nostro intelletto | come raggio di sole un frale viso: | e perch'io non le posso mirar fiso, | mi convien contentar di dirne poco» (*Conv.* III), con un *dir poco* corrispondente a queste *rime mute* (v. 12).

14. *se piú tarda*: a venire (vv. 2, 5), sí da non arrivare «a tempo» (v. 9).

CCXLIX

Qual paura ò, quando mi torna a mente
quel giorno ch'i' lasciai grave et pensosa
madonna, e 'l mio cor seco! et non è cosa
4 che sí volentier pensi, et sí sovente.

I' la riveggio starsi humilemente
tra belle donne, a guisa d'una rosa
tra minor' fior', né lieta né dogliosa,
8 come chi teme, et altro mal non sente.

Deposta avea l'usata leggiadria,
le perle et le ghirlande e i panni allegri,
11 e 'l riso e 'l canto e 'l parlar dolce humano.

Cosí in dubbio lasciai la vita mia:
or tristi auguri, et sogni et penser' negri
14 mi dànno assalto, et piaccia a Dio che 'nvano.

Sonetto di turbamento e di tristi presentimenti introduttivi alle vicine rime 'in morte' della Seconda Parte, organizzati in una microserie omotematica che va da questa *paura* iniziale alla stretta finale *In tal paura*, sintesi di contrastanti pulsioni in CCLII 12. La variazione monocromatica di *paura-dubbio-tema* che attraversa il piccolo ciclo rende la *formido mortis* di ogni viaggiatore di questa vita e di ogni amante (cosí Dante progetta il «fallace imaginare» di Beatrice morta nella canzone *Donna pietosa* della *Vita Nuova*), portato antivedendo a scavare dentro il sentimento dell'assenza, dalla quale la morte delle rime 'in morte' si distingue soltanto per un incremento invadente di tonalità negative; e infatti «zelus et timor per absentiam crescunt», scrive lo stesso poeta a fra Giovanni Colonna, immaginando il peggio dell'amico lontano, tra nere immaginazioni e sogni minacciosi (*Fam.* II 5, 1-2; qui *sogni et penser' negri*, v. 13; *sonno* tormentoso, CCL 1; *horribil visïone*, CCLI 1). Ma poiché la separazione di *quel giorno* (v. 2) o di quell'*ultima sera* (CCL 9) è lasciata nell'ambiguità, ecco che questo testo ritorna al tema del distacco del dittico del fiorito colle (CCXLII-CCXLIII), con quel cuore lasciato là (vv. 2-3), e pone ancora la donna come una rosa nel giardino-paradiso, fiore mirabile e sapienziale dell'*hortus deliciarum*, sia pure segnata anch'essa da presagi e da paura («come chi teme...», v. 8) in un punto di reciprocità tra Amante e Amata che è una delle innovazioni del *Canzoniere*; timore e tremore che fisicamente si manifestano nel delicato declino degli ornamenti ordinarii: «Deposta avea l'usata leggiadria, | le perle et le ghirlande...».

I sonetti CCXLIX-CCLII sono probabilmente scritti tardi *post factum*, e co-

munque introdotti dall'autore di sua mano quasi insieme nella nona 'forma' del Libro, 1373 - inizio 1374 (Wilkins, *The Making*, p. 184; cfr. CCLIV), giusta la tesi dimostrata che rime 'in vita' possono essere posteriori a rime 'in morte', come tutto il ciclo dell'Aura (cfr. introduzione a CXCIV).

Sonetto su cinque rime, ABBA ABBA, CDE CDE, come CCXLVIII.

BIBLIOGRAFIA: Bigi, *Sonetti CCXLIX-CCL-CCLI*, pp. 203-17.

1-2. *mi torna a mente* | *quel giorno*: elemento che si oppone in sequenza alla perdita di conoscenza e di memoria dell'«ingegno offeso» nel finale del sonetto che precede (CCXLVIII 13); *quel giorno* implica e anticipa *quella ultima sera* del testo che segue (CCL 9). Parallelamente: «torna a la mente il loco | e 'l primo dí...» (CXXVII 82-83), «Né mi riede a la mente mai quel giorno...» (cfr. nota a CCI 5). *ch(e)*: nel quale. *lasciai*: verbo che sigla il distacco nel dittico dell'ombroso colle (CCXLII 2, CCXLIII 5), con lo stesso motivo del cuore come 'persona' separata che non si distacca dal luogo dell'amata (v. 3). *grave et pensosa*: dittologia speculare a quella del poeta «doglioso et grave» nella canzone all'Italia (CXXVIII 6) e con l'anima «pensosa et trista» nel sonetto CCCXIV 2, similmente percorso da tristi presagi; *pensosa* è sempre madonna nel suo tipico atteggiamento, cfr. C 5, nota a CCXLIII 2; *Tr. Mor.* II 16-17: «cosí, pensosa, in atto umíle e saggio | s'assise...» L'aggettivo *grave* rinvia alla pietà «con grave dolor mista» dell'interferente sonetto CCL 6. *Enjambement* idealizzante dei vv. 2-3, con la stessa frattura di C 5-6, «pensosa siede | madonna», e di CCL 1-3, «Solea lontana in sonno consolarme | ... | madonna; or mi spaventa...» (sempre in contesto allitterante).

3-4. *e 'l mio cor seco*: e lasciai il mio cuore con lei. Ricorrente tema trobadorico e stilnovistico che caratterizza il dittico del *colle*, per cui cfr. CCXLII 1-2, 13, CCXLIII 5, 9 e nota a CCLXVIII 4, «Madonna è morta, et à seco il mio core». *et non è cosa*: eppure [*et* con valore avversativo], nonostante la *paura*, non c'è altra cosa alla quale io pensi cosí spesso e volentieri. *sí volentier ... sí sovente*: con iperbato, che rallenta l'immaginazione dolce-amara del passato.

5. *I' la riveggio*: il vedere istantaneo della memoria (cfr. nota a CXLIII 10-11) e dell'immaginazione (CXXIX 38). *starsi*: verbo medio, d'intensa partecipazione del soggetto all'azione. *humilemente*: con atteggiamento modesto, «in atto umíle» (*Tr. Mor.* II 16), contrario alla maestà della rosa tra gli altri fiori (vv. 6-7), «humile in tanta gloria» (cfr. nota a CXXVI 44), in armonia con l'*humilitas* di Maria, anche lei mistica *rosa* nell'innologia.

6. *tra belle donne*: le stesse «leggiadre donne et belle» della comparazione di CCXVIII 1-4, stelle rispetto al sole. *a guisa d'una rosa*: assimilazione analogica tra oggetto amato e sostanze naturali ispirata al *Cantico* (cfr. nota a CCXLVI 5) e alla simbologia della bella Sapienza dell'*Ecclesiastico*, «quasi rosa plantata super rivos aquarum» (XXXIX 17), «quasi plantatio rosae in Iericho» (XXIV 18), «quasi flos rosarum in diebus vernis» (L 8); analogia esplicita nel Guinizzelli: «Io voglio del ver la mia donna laudare | ed asembrarli la rosa e lo giglio...»; l'inimitabile bellezza della donna-rosa «oltra le belle bella» (CCLXXXIX 1) è un tema lirico, da Peire Vidal (*En una terr'estranha*, 31-32; Scarano) al Notaio (*Donna, eo languisco*, 23-24; Santagata) alla lauda cortonese *Ave, Vergene gaudente*: «rosa bianca e vermiglia | sovr'ogn'altro fiore aulente». In parallelo CLX 9-10: «Qual miracolo è quel, quando tra l'erba | quasi un fior siede».

7. *minor' fior'*: fiori meno importanti, che entrano nel paragone della rosa come le *minori stelle* appetto al sole (CCXVIII 4); in parallelo anche i due amanti *minori* rispetto al dio d'Amore del sonetto delle *Due rose*, CCXLV 4. *né lie-*

ta né dogliosa: in una sospensione emotiva simile a quella «né trista né lieta» delle anime del limbo dantesco (Zingarelli), che appunto sono «sanza martíri» e «sanza speme» di beatitudine (*Inf.* IV 84); la persona è tutta concentrata su un timore in tutto corrispondente alla *paura* iniziale e al *dubbio* finale del testo e dell'Io (v. 12).

8. *chi teme ... non sente*: chi teme un male e non sente altro male che quello temuto; similmente «qual chi per via dubbiosa teme et erra», a chiusura del ciclo dei presagi (CCLII 14).

9. *leggiadria*: si oppone etimologicamente alla *gravitas* di «quel giorno» (v. 2, «grave et pensosa»); cfr. CLXXXIV 11, CCLXI 6; *usata* è nel significato ordinario di 'abituale', come in CXXVI 28, ecc.

10. *le perle*: ornamento e attributo della donna nel suo splendore, come nell'*incipit* «L'oro et le perle e i fior' vermigli e i bianchi» (XLVI). *le ghirlande e i panni allegri*: altre insegne dei «giorni allegri» (CCCXXVIII 1) della gioventú; allo stesso modo, nell'immaginazione della vecchiaia reciproca, il poeta vede la donna imbiancare e «lassar le ghirlande e i verdi panni» (XII 6); gli stessi *panni* non piú «allegri» del sonetto 'in morte' CCCXIV 5, sintomo d'identificazione, «a l'andar, a la voce, al volto, a' panni» (CCLXXXII 14); cfr. nota a CCXXV 3.

11. *riso ... parlar dolce*: caratteristiche di madonna (e di Amore, CCXLV 5), come in CLIX 14, CCV 3, CCCXLVIII 4, ecc. *humano*: benigno, amorevole, nel campo semantico di *humilemente* (v. 5), con richiamo interno al «parlar ... humile» di CCXCVII 9; equivalente *iunctura* «dolce, humile» in *Aspro core* (nota a CCLXV 2) nell'alternanza ricorrente *humile ... humana* (CLII 1-2).

12. *dubbio*: parola che concentra la *paura* (v. 1) e il timore (v. 8) degli amanti, cfr. nota a CCLII 1.

13. *or*: il tempo della scrittura rispetto a *quel giorno* (v. 2), come *anchor* rispetto all'*altrier* delle *Due rose* (CCXLV 2 e 13); lo stesso *or* d'inquietudine del sonetto che segue (CCL 3), dove è dato un contenuto ai tristi auspici e sogni premonitori. *sogni ... negri*: tristi sogni e pensieri neri, foschi, luttuosi (nel *planctus* CCLXVIII 82 «in vesta negra» è la Morte), che possono rinviare alle *atras ... curas* di Orazio, *Carm.* III XIV 13-14, al *Somnus* e ai *Somnia nigra* che avanzano «incerto ... pede» a conclusione di un'elegia di Tibullo, II I 90 (Castelvetro), nonché ai sogni che portano cose tristi di Virgilio, *Aen.* V 840: «somnia tristia portans». Parallelo il presagio «de' dí tristi et negri» nel sonetto CCCXXVIII 4.

14. *mi dànno assalto*: mi assaltano, o, come in CCLXXII nella stessa posizione ad attacco di verso, «mi dànno guerra» (v. 4). *et piaccia ... 'nvano*: e voglia Dio che presagi (*auguri*), sogni e pensieri mi assaltino inutilmente; ciò che nel *Secretum* III è detto «Avertat Deus omen!» a proposito della «mors illius formidata» evocata da Agostino (p. 138); cosí lo Pseudo-Tibullo, III IV 1-2 (parte spuria del *corpus* tibulliano): «Di meliora ferant, nec sint mihi somnia vera, | quae tulit hesterna pessima nocte quies» (Daniello). Tale tema è ripreso nel vicino sonetto CCLI 7-8: «Or già Dio et Natura nol consenta, | et falsa sia mia *trista opinïone*».

CCL

Solea lontana in sonno consolarme
con quella dolce angelica sua vista
madonna; or mi spaventa et mi contrista,
né di duol né di tema posso aitarme:

ché spesso nel suo volto veder parme
vera pietà con grave dolor mista,
et udir cose onde 'l cor fede acquista
che di gioia et di speme si disarme.

«Non ti soven di quella ultima sera
– dice ella – ch'i' lasciai li occhi tuoi molli
et sforzata dal tempo me n'andai?

I' non tel potei dir, allor, né volli;
or tel dico per cosa experta et vera:
non sperar di vedermi in terra mai».

Il testo dà corpo ai neri pensieri sull'appressamento della morte annunciati nel sonetto che precede (CCXLIX 13). L'*amica absens*, tante volte presente attraverso un vedere non percettivo (tale il *rivedere* della memoria di CCXLIX 5), torna ora nel sonno nei termini d'una visione («veder parme | ... | et udir...», vv. 5-7) e il suo discorso (terzine, come in CCLXXIX) anticipa tutti quelli dell'Assente in visita 'sulla sponda del letto' delle rime 'in morte' (CCCXLII, CCCLIX), fatti a doppiare il discorso interiore del poeta sognante. L'artificio letterario della *visio*, trattato col massimo smalto formale nelle sei visioni funebri della canzone *Standomi un giorno solo a la fenestra* CCCXXIII e supporto narrativo dei *Triumphi*, permette cosí di dare come verità attuale, «per cosa experta et vera» (v. 13), l'immaginazione d'una lontananza futura e definitiva, certa nel sogno, incerta nel risveglio e nella successiva vigilia: «O misera et horribil visïone!» (CCLI 1). Pertanto la voce dominante è l'aggettivo predicativo prolettico *lontana* iniziale, isolato nel verso e allontanato dal soggetto in forza d'un potente *enjambement*, cui si oppone l'ingente legame fonico d'una catena allitterante, «*So*lea lontana in *so*nno con*so*larme | ... | madonna» (altra calcata allitterazione marca specularmente l'inizio della seconda quartina: «*vo*lto *ve*der parme | *ve*ra pietà con gra*ve* dolor mista»), a tal punto assenza e presenza, contatto e separazione, si fondono nel testo anche al puro livello grammaticale.

Sonetto su cinque rime secondo lo schema ABBA ABBA, CDE DCE.

1. *Solea*: verbo evocativo delle abitudini del passato, ad attacco assoluto anche nel dittico CCXCIV-CCXCV, «Soleasi nel mio cor star bella et viva», «Soleano i miei penser' soavemente», e nella canzone *Solea da la fontana di mia vita* con altri velati presagi di morte (CCCXXXI 52-54). *lontana*: quando era lontana da me. In altro contesto, inquietante e non consolatorio, un *tranquillus* ... *somnus* porta l'immagine dell'Assente, *imperiosa relicte* ... *imago* (lettera poetica a Giacomo Colonna, *Epyst.* I 6, 88-93). *in sonno*: la condizione fisica aperta ai contenuti simbolici dei *sogni* (CCXLIX 13) e della *visïone* (CCLI 1), che, in positivo (vv. 1-2, *Tr. Mor.* II) o in negativo (vv. 3-4, *Epyst.* I 6), azzerano la lontananza e l'assenza, come in CCCXL 5-6: «Già suo' ['solevi'] tu far il mio sonno almen degno | de la tua vista». Similmente Dante, *Vita Nuova* III 3: «E pensando di lei, mi sopragiunse uno soave sonno, ne lo quale m'apparve una maravigliosa visione: che me parea vedere...». *consolarme*: lo stesso verbo nella stessa situazione delle rime 'in morte': «Alma felice che sovente [qui *spesso*, v. 5] torni | a consolar le mie notti dolenti | con gli occhi tuoi» (CCLXXXII 1-3), «Ben torna a consolar tanto dolore | madonna» (CCLXXXIII 9-10, con simile emozionante *enjambement*).

2. *angelica* ... *vista*: apparenza celeste; cfr. CXXIII 9, CCLXXVI 1, nota a XC 9-11. Punto d'implicazione con «la dolce vista del bel viso adorno» del contiguo sonetto CCLI 10.

3. *madonna*: ad attacco di verso e in posizione *enjambante* come nel sonetto che precede; cfr. nota a CCXLIX 1-2. *or*: l'ora dei «sogni ... negri» anticipata in CCXLIX 13. *spaventa*: verbo che mette in azione la *paura* tematica della sequenza (CCXLIX 1, CCLII 12). *contrista*: altro verbo funzionale ai «*tristi* auguri» di CCXLIX 13 e alla «*trista* opinïone» di CCLI 8; *Inf.* XI 24, *Purg.* I 18.

4. *né di duol* ... *aitarme*: e non posso difendermi da questo dolore e da questa paura. Nel verso *duol* sta, in rapporto incrociato, a *contrista* come *tema* sta a *spaventa*, v. 3. Forse un dantismo in clausola, dalla canzone *Cosí nel mio parlar*, 13: «sí ch'io non so da lei *né posso atarme*», per cui cfr. anche II 14: «del quale oggi vorrebbe, et *non pò, aitarme*».

5. *veder parme*: mi sembra di vedere, con formula paradigmatica del genere letterario della visione, per cui cfr. Dante, *Vita Nuova* III 3, citato sopra.

6. *vera pietà*: la stessa *pietas* dell'Assente che si manifesta 'in morte' con gli stessi toni e scelte lessicali, «a la nova pietà con dolor mista» (CCCXIV 6), in una situazione parallela di presagi retrospettivi; una «vera pietà» sperata e quasi impossibile nelle rime 'in vita', come enunciato nella sestina *Giovene donna* (cfr. nota a XXX 26). La *pièta* di Laura morta anche nel sogno di *Tr. Mor.* II 75; con simile tenerezza e clausola in fin di verso: «Ben poria anchor Pietà con Amor mista» (nota a CCII 9). Il pesante e *grave dolor* richiama il sonetto di Dante «O voi che per la via d'Amor passate, | ... guardate | s'elli è dolore alcun, quanto 'l mio, grave» (*Vita Nuova* VII).

7-8. *et udir cose* ... *si disarme*: e mi pare di ascoltare cose per le quali (*onde*) il cuore si convince (*fede acquista*) a spogliarsi (*che* ... *si disarme*) di ogni impulso di gioia e di speranza. La *gioia* e la *speme* sono i *fluctus animi* positivi, contrari a *duol* e *tema* negativi (v. 4), corrispondenti alla polarità ciceroniana di SPES e di TIMOR piú volte impiegata nei *Fragmenta*, cfr. nota a XXXII 11; «di *gioia* che s'ha del ben presente, e si riguarda con il *duolo*, ch'è mal di presente; e di *speme* c'ha del ben avvenire, il contrario de la *tema* ch'è del mal futuro» (Daniello). Per il verbo metaforico *si disarme* cfr. in parallelo il sonetto extravagante «Quando talor ... | de l'usata umiltà pur mi disarmo» (Vaticano lat. 3196, c. 10*v*; Solerti,

VIII); anche CCCIV 12. Le *cose* udite, che tolgono gioia e speranza, sono le parole di madonna nelle terzine; cfr. CXCIII 5-6, CCCXLI 14.

9. *ti soven*: verbo che rimanda al *tornare a mente* del sonetto che precede, CCXLIX 1. *quella ultima sera*: indicazione temporale ambigua, che simbolicamente potenzia il contenuto letterale di *quel giorno* (CCXLIX 2), sentito come ultimo; si veda l'*ultima sera* della sestina *Non à tanti animali*, per cui nota a CCXXXVII 7.

10. *lasciai*: perfetto speculare al *lasciai* dell'amante nel testo che precede, CCXLIX 2. *molli*: bagnati di lacrime. Aggettivo dantesco, per cui cfr. nota a L 62, LIII 105, CXXV 10, CXXVII 47, CCCXX 4.

11. *sforzata dal tempo*: in forza del poco tempo concesso; è il tempo breve dell'incontro e della visione, che con la luce del giorno sparirà; cosí infatti nel sogno *là verso l'aurora* di CCCXLIII 12-14: «Poi che 'l dí chiaro par che la percota, | tornasi al ciel ... | humida li occhi...».

12. *tel*: te lo; il contenuto del pronome neutro sono le parole dentro le parole dell'ultimo verso. *allor*: si oppone all'*or* della visione, vv. 3 e 13.

13. *per cosa ... vera*: come cosa sperimentata e reale. Interessante l'iterazione dell'aggettivo *vera*, prima ad inizio del v. 6, e poi in punta di verso, con una rima identica interna: forse un gioco allitterante di specchi nelle formule rovesciate «*veder* ... | *vera* pietà» (vv. 5-6) e «cosa ... *vera*: | *non* ... *veder*...» (vv. 13-14), il positivo contro il negativo, entrambi autentici.

14. *non sperar ... mai*: a conferma della mancanza di *speme* del v. 8. *vedermi in terra*: tema delle rime 'in morte', sempre formulato dalla donna sognata: «To' di me quel che tu pôi, | ché mai piú qui non mi vedrai...» (CCCXXX 2-3), «Qui mai piú no, ma rivedrenne altrove» (CCCXXVIII 14; cfr. CCLXVIII 7-8, CCCXIV 11). Di fatto questa sequenza di presagi e di visioni CCXLIX-CCLI trova risposta nelle rime 'in morte' nelle *suite* CCCXXVIII-CCCXXX. Qui il *vedere* negato anticipa l'*horribil visïone* di CCLI 1 alla maniera delle antiche 'corone' di sonetti.

CCLI

O misera et horribil visïone!
È dunque ver che 'nnanzi tempo spenta
sia l'alma luce che suol far contenta
4 mia vita in pene et in speranze bone?

Ma come è che sí gran romor non sone
per altri messi, et per lei stessa il senta?
Or già Dio et Natura nol consenta,
8 et falsa sia mia trista opinïone.

A me pur giova di sperare anchora
la dolce vista del bel viso adorno,
11 che me mantene, e 'l secol nostro honora.

Se per salir a l'eterno soggiorno
uscita è pur del bel'albergo fora,
14 prego non tardi il mio ultimo giorno.

Secondo elemento del dittico delle visioni, inquadrato in una sequenza di presagi funesti (cfr. introduzione a CCXLIX). Il poeta non piú «in sonno» (CCL 1) e risvegliato alla speranza di rivedere come prima i begli occhi di madonna (vv. 9-10; CCLII 5-6), si confronta con la *vista* e col *veder* del testo che precede (CCL 2, 5, 14), ora fusi in questa ormai dissipata *visïone* iniziale, verisimile piú che vera. Dileguato il fantasma insinuato nel sogno, la domanda che attraversa anche i due contigui sonetti CCLII e CCLIII è: 'possibile che sia morta?' Anche il verbo *sperare*, nell'alternanza di «sperare anchora» (v. 9) e di «non sperar» (CCL 14), lega verbalmente i due testi forse geneticamente consecutivi.
Sonetto su quattro rime secondo lo schema ABBA ABBA, CDC DCD, come CCLII. CD imperfettamente assonanti e consonanti, *-ora*, *-orno*.

1. *misera et horribil*: piena d'infelicità e d'orrore. *visïone*: quella enunciata nel sonetto che precede CCL, e ora analizzata dal poeta *vigilans*. Il verso nell'insieme si oppone alla «dolce angelica sua vista» e alle felici visioni del passato (CCL 1-2).
2. *'nnanzi tempo*: prematuramente; in parallelo: «anzi tempo chiamata a l'altra vita» (XXXI 2); XXXVII 85, note a CCX 14, CCCLX 56-57. *spenta*: la stessa immagine d'oscuramento all'inizio di *Tr. Mor.* II, «La notte che seguí l'*orribil* caso | che spense il sole, anzi 'l ripose in cielo»; cosí nei sonetti 'in morte' CCXXXI 7-8, CCCXXVI 4, CCCLXIII 1. Frattura allitterante *spenta* | *sia* (*enjambement* anche dei vv. 3-4 e 5-6).

3. *alma luce*: quel sole metaforico del *Canzoniere* che dà vita e nutrimento, come giustappunto nell'*incipit* del sonetto *Almo Sol*; cfr. note a CLXXXVIII 1, CXCI 14, CCXX 12 («Di qual sol nacque l'alma luce altera | di que' belli occhi... ?»). *suol*: col solito valore antico d'imperfetto, a ripresa di *Solea* del testo che precede, CCL 1.

4. *pene* ... *speranze*: antitesi fondante del Libro corrispondente alla tensione di «temo et spero» (CCLII 2). Le *speranze bone* si oppongono alle *vane speranze* (I 6) e alla *vacua spes* (*Sap* III 11), con aggettivo fisso della speranza di genitura paolina (*2 Thess* II 16), occitanico (Peirol, *Tug miei cossir*, 7: «Viu en bon' esperansa») e italiano (Notaio, *Dal core mi vene*, 6; Jacopo Mostacci, *A pena pare*, 25; Chiaro Davanzati, *Quand'è contrado*, 15; Dante da Maiano, *Lo meo gravoso affanno*, 12; *Inf*. VIII 107: «conforta e ciba di speranza bona»). La voce *pene* segna una forte clausola alla scadenza del primo emistichio quinario, ribadita dalla rima interna desultoria con *mantene* del v. 11, sempre al quinario.

5-6. *come è* ... *senta*: come può essere che la notizia [*romor*, cfr. LIII 39, CCXXV 8] di tal cosa non risuoni attraverso altra voce di altri messaggeri e mi giunga soltanto attraverso la sua voce in visione [terzine di CCL]? La situazione sembra coincidere con quella dell'infelice Alcione, che riceve in sogno la notizia del mortale naufragio dello sposo per bocca di lui stesso: «Non haec tibi nuntiat auctor | ambiguus, non ista *vagis rumoribus* audis; | *ipse ego* fata tibi praesens mea naufragus edo» (*Met*. XI 666-68). Di fatto, stando alla nota obituaria del Virgilio Ambrosiano, Petrarca apprese la notizia della morte di Laura attraverso una missiva dell'amico Ludwig van Kempen (Socrate): «*Rumor* autem infelix per literas Ludovici mei me Parme repperit, anno eodem [1348], mense maio, die XIX°, mane» (*Biblioteca Ambrosiana*, p. 52).

7. *già* ... *nol consenta*: non lo consentano ancora (verbo singolare con doppio soggetto, cfr. LVII 7, ecc.). *Dio et Natura* riprendono la coppia *Natura* | *e 'l Ciel* di CCXLVIII 1-2, nonché tematicamente l'auspicio di CCXLIX 14: «et piaccia a Dio che 'nvano». Rima ricca di *consenta* con *senta*.

8. *falsa* ... *opinïone*: immaginazione ingannevole, corrispondente al «fallace imaginare» di Dante per la morte di Beatrice (*Vita Nuova* XXIII 15; *Donna pietosa*, 63, e vv. 39-40: «imaginando, | di caunoscenza e di verità fora»); luogo parallelo: «La falsa opinïon dal cor s'è tolta (nota a CCCV 5). L'aggettivo *trista* ('amara'), è implicato con i *tristi* auguri e con *contrista* della sequenza dei presagi (CCXLIX 13, CCL 3).

9. *A me pur giova* ... *anchora*: mi piace soltanto [*pur*] sperare ancora, in opposizione alla speranza negata in CCL 8 e 14. Per *giovare* (latinismo semantico) cfr. nota a CXXXVI 4.

10. *la dolce vista*: richiamo interno alla «dolce angelica sua vista» nella visione positiva di CCL 1-2, nonché alla *dolce vista* della canzone di Cino da Pistoia citata in LXX 40. Per il sintagma ricorrente *bel viso adorno* (gli occhi splendenti di madonna) cfr. LXXXV 7, CXXII 13.

11. *che me mantene* ... *honora*: che mantiene in vita me [cfr. nota a XXXVII 11, CXXVII 18, CCLXVIII 33, CCCXXI 7; qui *me* è pronome enfatico provvisto d'accento] e fa onore a questo mondo; con il luogo parallelo 'in morte': «Quella che fu del secol nostro honore» (nota a CCCXLIV 5). Per *secolo* come questo mondo, questa vita (latino ecclesiastico), cfr. Dante, *Morte villana*, 13 (*Vita Nuova* XIII); *Purg*. XVI 135, ecc., con lo stesso significato dell'antico francese, come all'inizio del *Saint Alexis* anglonormanno.

12. *eterno soggiorno*: l'eterna dimora, corrispondente all'*alto soggiorno* dove sale l'anima beata (CCCXLVI 7-8) o *etterno albergo* (CCIV 11).

13. *pur*: risponde al *pur* del v. 9, qui con valore avversativo ('se tuttavia, ma se') nel contesto dei vv. 12-13. *bel'albergo*: è anche il corpo, che custodiva l'anima volata via; ma l'immagine poggia sullo scambio tra albergo terrestre e albergo celeste, come in CCCXLVI dove la donna è contenta d'«aver cangiato albergo» salendo dal mondo errante all'*alto soggiorno*, vv. 7 e 9.

14. *prego non tardi ... giorno*: rovesciamento del verso di Ovidio citato nel *Secretum*, «tarda sit illa dies...» (*Met*. XV 868; *Secr*. III, p. 140). Intanto ambiguamente questo *ultimo giorno* richiama l'*ultima sera* dell'omogeneo *fragmentum* CCL 9, e *non tardi* rinvia all'inquieto *ma se piú tarda* di CCXLVIII 14.

CCLII

In dubbio di mio stato, or piango or canto,
et temo et spero; et in sospiri e 'n rime
sfogo il mio incarco: Amor tutte sue lime
4 usa sopra 'l mio core, afflicto tanto.

Or fia già mai che quel bel viso santo
renda a quest'occhi le lor luci prime
(lasso, non so che di me stesso estime)?
8 o li condanni a sempiterno pianto,

et per prendere il ciel, debito a lui,
non curi che si sia di loro in terra,
11 di ch'egli è 'l sole, et non veggiono altrui?

In tal paura e 'n sí perpetua guerra
vivo ch'i' non son piú quel che già fui,
14 qual chi per via dubbiosa teme et erra.

L'incertezza sulla condizione della donna ('è viva? è morta?', CCLI) si riflette sullo *stato* del poeta-amante, che, consumato dalle infinite *lime* di Amore (un plurale che moltiplica la tortura rispetto all'angosciosa *lima* di Dante), oscilla tra il sí e il no, cangianti con rapidità: «i' non son piú quel che già fui» (v. 13). Il *dubbio* d'apertura (voce tematica della sequenza che fa capo al sonetto *Qual paura ò*, CCXLIX) si esprime nelle due domande centrali a cavallo tra quartine e terzine, sintatticamente vischiose, delle quali la prima annuncia un risultato positivo (rivedere gli occhi della donna splendenti come prima, vv. 5-6) e la seconda un risultato negativo, frazionato a sua volta, ancora per incremento di dolore, in due concomitanti possibilità: essere condannato a perpetue lacrime ed essere privato della luce di quel sole-donna che alimenta la vita e la vitalità dei *Fragmenta* (vv. 8-11).

Sonetto su quattro rime secondo lo schema ABBA ABBA, CDC DCD, come CCLI.

1. *In dubbio di mio stato*: con riferimento alle situazioni antitetiche di speranza (prima terzina) e disperazione (seconda terzina) indicate nella sirma del sonetto che precede CCLI. L'*incipit* corrisponde alla condizione dell'Io «di suo stato ... incerto» della canzone *Di pensier in pensier*, per cui nota a CXXIX 13, CCLXXXV 4. Il sintagma iniziale *In dubbio* caratterizza anche il primo testo della sequenza dei tetri presentimenti, CCXLIX 12. *or piango or canto*: le tipiche

fluttuazioni dell'amante, che «or ride, or piange, or teme, or s'assecura», cfr. note a CXXIX 8, CCXXIX 1-2, e a CII 12, CCXCVI 13.

2. *et temo et spero*: il consueto conflitto tra TIMOR e SPES, ripreso nelle vicinanze da *tema* e *speranza* di CCLIV 4; cfr. note a CXIX 45, CXXXIV 2 («e temo, et spero», nella stessa posizione entro un testo di *fluctus animi* contrastanti). *in sospiri e 'n rime*: nel rapporto della poesia come suono dell'anima, corrispondente alle «rime ... | di quei sospiri» poste sulle soglie del Libro (I 1-2).

3. *sfogo*: voce tematica del *Canzoniere*, «sfogando vo col mormorar de l'onde», per cui nota alla sestina CCXXXVII 27. *incarco*: peso, gravame del pensiero amoroso, «il fascio degli amorosi affanni» (Daniello), come in XXXVI 4; cfr. nota a CXLIV 6. La parola, alla scadenza del primo emistichio quinario, è in assonanza interna con la rima A, *-anto*. *lime*: l'ingegnosa e dantesca *lima* di Amore, sensibilizzata da un plurale, che chiusamente consuma il cuore dell'amante, «Ahi angosciosa e dispietata lima | che sordamente la mia vita scemi...» (*Cosí nel mio parlar*, 22-23; nota a LXV 5), in rapporto rovesciato rispetto alla *lima* e al *limar* del poeta d'amore, *faber* di parole squisite, come Raimbaut d'Aurenga (*Cars, douz e fenhz*, 19-23) e Arnaut Daniel (*Ab gai so*, 1-4).

4. *usa*: lo stesso verbo della ritualità perversa di Amore, all'altro capo del verso, in CLXXIX 13-14, «e 'l fuggir val nïente | dinanzi a l'ali che 'l signor nostro usa». *afflicto tanto*: cosí tormentato.

5. *Or fia già mai...?*: movimento interrogativo che anticipa la domanda senza risposta «or fia mai il dí...?» del sonetto che segue, CCLIII 2; cfr. CXXII 9 e 12. *bel viso santo*: lo stesso *bel viso* invocato in CCLIII 5, e con l'intero sintagma in CXXXV 43, con richiamo interno al «viso sí leggiadro et santo» (nota a CCCXIII 5) che intercetta gli *occhi santi* della canzone *Lasso me*, LXX 15; cfr. CCLI 10 e CCLVII 1.

6. *renda ... prime*: restituisca ai miei occhi la vista del suo sguardo luminoso d'un tempo, «perciò che essi tanto vedeano quanto erano da quelli illuminati» (Daniello). Rima ricca con *rime*.

7. *lasso, non so ... estime*: oimè, non so cosa io stesso debba pensare di me e della mia sorte. Messaggio corrispondente all'incertezza di CCLIV 3: «né so ch'i' me ne pensi o ch'i' mi dica»; cfr. LVI 9. La frase interiore si pone «tra i due punti del dubbio» (Carrer) enunciati dai vv. 5-6 (speranza) e dal v. 8 (timore), a ripresa di quel *dubbio* tematico iniziale.

8. *o ... pianto*: oppure sarà [*fia già mai*, v. 5] che quel bel *viso santo*, quello sguardo beatificante, condanni i miei occhi a piangere in eterno; cfr. LXX 34.

9. *per prendere il ciel*: messaggio equivalente a «per salir a l'eterno soggiorno» del sonetto che precede, CCLI 12. *debito a lui*: il cielo che è dovuto, che spetta a quel *bel viso santo* (v. 5), «conveniente a lui e proprio suo» (ancora Daniello); cfr. *Tr. Mor.* I 139-40: «debito al mondo e debito a l'etate | cacciar me inanzi...» (latinismo lessicale). Tema di madonna «aspettata al regno delli dèi» di CCXLVIII 7.

10-11. *non curi ... altrui*: e sarà mai che, per salire in cielo, non si curi di cosa avverrà qui in terra a questi miei occhi, dei quali quel *bel viso santo* [*egli*] è la luce, e che altra cosa non vedono. Sia *non curi* sia *li condanni* (v. 8) dipendono da *fia già mai che* del v. 5 nella doppia alternativa coordinata, di cui la seconda (*non curi*) spiega la prima (*li condanni*). Il *sole* riprende il tema annunciato nel sonetto *Chi vuol veder*, «ch'è sola un sol, non pur a li occhi mei», per cui nota a CCXLVIII 3. *et non veggiono altrui*: è il tema degli occhi «che luce altra non ànno» senza il sole-donna del *Canzoniere* (CCXLVI 10-11).

12. *In tal paura*: ripresa in uscita del motivo iniziale della sequenza, che ap-

punto comincia con *Qual paura ò*, CCXLIX 1. *guerra*: il metaforico conflitto senza fine di pulsioni contrarie. L'*enjambement* dell'ultima terzina *'n sí perpetua guerra* | *vivo* accompagna funzionalmente la lacerazione dello scrivente.

13. *non son piú* ... *già fui*: forse ricordo di Orazio, «Non sum qualis eram...» (*Carm*. IV I 3), anche lui mutevole tra le sue guerre, o del *Pamphilus*, 161, «Non sum qui fueram, vix me cognoscere possum», parzialmente riproposto nel sonetto 'in morte' *E' mi par d'or in hora* (Velli, *Petrarca e Boccaccio*, p. 30; cfr. nota a CCCXLIX 5); cfr. note a I 4, XXIII 30, CXII 4; Properzio, *El*. I XII 11; Ovidio, *Tristia* III XI 25 (Santagata). *già*: un tempo (e anche un istante prima).

14. *qual chi* ... *teme*: come uno che, a richiamo interno di «come chi teme» nel sonetto della paura CCXLIX 8; *Inf*. XIII 45: «come l'uom che teme» (*Inf*. XIII 45). *dubbiosa*: temibile, pericolosa, con ripresa equivoca del *dubbio* iniziale; cfr. LXXX 31, CXXVI 22, CXXVIII 102 («quel dubbioso calle»), CCLXXVII 8 («e 'n dubbia via»). *erra*: «va errando, non sapendo quale sia il vero camino» (Gesualdo); lo stesso smarrimento di Dante nell'immaginazione della morte di Beatrice: «ne lo incominciamento de lo errare che fece la mia fantasia ... Cosí cominciando ad errare la mia fantasia, venni a quello ch'io non sapea ove io mi fosse» (*Vita Nuova* XXIII 4-5).

CCLIII

O dolci sguardi, o parolette accorte,
or fia mai il dí ch'i' vi riveggia et oda?
O chiome bionde di che 'l cor m'annoda
Amor, et cosí preso il mena a morte;

o bel viso a me dato in dura sorte,
di ch'io sempre pur pianga, et mai non goda:
o chiuso inganno et amorosa froda,
darmi un piacer che sol pena m'apporte!

Et se talor da' belli occhi soavi,
ove mia vita e 'l mio pensero alberga,
forse mi vèn qualche dolcezza honesta,

súbito, a ciò ch'ogni mio ben disperga
et m'allontane, or fa cavalli or navi
Fortuna, ch'al mio mal sempre è sí presta.

A scongiurare «l'horribil visïone» di un'assenza definitiva (CCL-CCLII) è invocata tutta l'essenza di madonna, inafferrabile tutt'intera, e anche qui raggiunta attraverso la sua scomposizione in occhi, con i predominanti *dolci sguardi*, *bel viso*, *occhi soavi* (vv. 1, 5 e 9), parole e chiome d'oro. Con questi «lacci» o «nodi» di sguardi e di capelli Amore crea un'illusione di vicinanza intermittente (*talor ... forse*, vv. 9 e 11), interrotta dalla Fortuna violenta (*súbito*, v. 12) e mirabilmente inventiva, che «or fa cavalli or navi» per mettere terra e mare di separazione tra gli amanti; una Fortuna che, sempre «nemica» (quartine di CXXIV, CCV 12, CCVII 44-45, CCXXIII 7-8, CCXXIX 9-10, CCLXXIV 2-3), ristabilisce una lontananza (*m'allontane*, v. 13) non piú negativa di ogni impossibile contatto (*morte*, *mio mal*, vv. 4 e 14).

Sonetto su cinque rime secondo lo schema ABBA ABBA, CDE DCE. Assonanza in DE, *-erga*, *-esta*.

1. *dolci sguardi*: sempre coniugati con «soavi parolette accorte» in CLXXXIII 1-2; similmente «soavi parole» e «dolci sguardi» in CCLXXIII 5. *parolette accorte*: altro segno affettivo e distintivo del 'ritratto' di madonna; *loci paralleli*: «l'accorte parole» (XXXVII 86), «In silentio parole - accorte et sagge» (CV 61), «col suon de le parole accorte» (CIX 10), «parole honeste accorte» (CLXX 3). La voce ipocoristica *parolette* è dantesca, *Par.* I 95; *Per una ghirlandetta*, 18; cfr. nota a CLXXXIII 2.

2. *or fia mai*: a ripresa di *Or fia già mai* del sonetto che precede nella varian-

te positiva (CCLII 5-6). *riveggia et oda*: il primo verbo sta a *sguardi* come il secondo a *parolette*. Da «or fia mai il dí ch'i' vi riveggia» dipendono anche le *chiome bionde* e il *bel viso* (vv. 3 e 5), mentre l'*udire* (insoddisfatto) è rimandato al testo che segue, *I' pur ascolto*.

3-4. *di che 'l cor m'annoda* ... *a morte*: con le quali (chiome) Amore allaccia il mio cuore e cosí catturato lo conduce a morte. È il tema del laccio e rete d'oro dei capelli che imprigiona l'amante, 'in vita' (sonetti-chiome del ciclo dell'Aura CXCVI e CXCVII) e 'in morte' (secondo *planctus* CCLXX 61); è anche il motivo dantesco della canzone *Cosí nel mio parlar*, 63-64: «biondi capelli | ch'Amor per consumarmi increspa e dora». Il verbo *annodare*, con il suo diametrale *snodare*, richiama i nodi-chiome-tempo del ciclo dell'Aura (cfr. CXCVI 12-14, CCVII 76-77). Notabile il rintocco posto da *di* (*che*) a *dí* del v. 2 in clausola interna dentro un tessuto allitterante; poi ancora *di ch(e)*, v. 6.

5. *bel viso*: gli occhi splendenti di madonna; altra ripresa del «bel viso santo» di CCLII 5; cfr. CLXI 9. *dato*: regge la proposizione relativa con valore finale o consecutivo *di ch'io* ... *pianga*..., v. 6. *in dura sorte*: per un destino crudele; la stessa «dura sorte» del sonetto dell'usignolo, per cui cfr. nota a CCCXI 6, CCCXXIII 12, CCCXXXI 38.

6. *di ch'io* ... *non goda*: perché io (o tale che io) per questo *bel viso* sempre abbia soltanto [*pur*] a piangere e non mai a godere. È qui ripresa l'ipotesi negativa del «sempiterno pianto» di CCLII 8.

7. *chiuso inganno* ... *froda*: coperto inganno e frode di Amore (quanto enunciato al v. 8).

8. *piacer* ... *pena*: coppia antitetica in intreccio allitterativo che risponde a *pianga* e a *goda* in rapporto rovesciato (v. 6). *m'apporte*: mi rechi (con rincaro fonico della coppia allitterante a fusione dei contrari).

9. *occhi soavi*: sono gli stessi *dolci sguardi* e *bel viso* del testo (vv. 1 e 5), visti in positivo (prima quartina) e in negativo (seconda quartina) e ora di nuovo in positivo (prima terzina) e in negativo (seconda terzina). Variazione interna del tema di *Ben mi credea*: «Li occhi soavi ond'io soglio aver vita...», per cui cfr. nota a CCVII 14.

10. *alberga*: risiede, sta; cfr. LXXI 91-92, XXXIX 1-2, CCLXX 8 («ove suol albergar la vita mia»).

11. *dolcezza*: risponde a *piacer* (v. 8), cosí come *pena* dello stesso verso anticipa il *mio mal* del v. 14 (sentimenti conflittuali ridistribuiti nelle terzine). Tema della *dulcedo* emanata dal *dulce lumen* dello sguardo di madonna, come nella prima *cantilena oculorum*: «i' sento in mezzo l'alma | una dolcezza inusitata et nova» (LXXI 77-78) e come nel sonetto della farfalla che insieme all'amante si brucia nel fuoco: «cosí sempre io corro al fatal mio sole | degli occhi onde mi vèn tanta dolcezza» (CXLI 5-6). *honesta*: gentile, delicata.

12. *súbito*: avverbio che per messaggio ed accento perentoriamente si oppone alla sfumatura imprecisa di *talor* e di *forse* dei vv. 9 e 11. *disperga*: sparga qua e là, sparpagli, disperda; cfr. nota a XXXIX 7; *Purg*. III 2.

13. *e m'allontane*: e al fine di allontanarmi da *ogni mio ben* (dove *ogni ben* frantuma analiticamente la *dolcezza* del v. 11). *or fa* ... *or navi*: appresta vie d'allontanamento per terra e per mare, «perché ciascun viaggio, o a cavallo per terra o in nave per mare, si fa» (Daniello).

14. *mio mal*: il male costante del protagonista dei *Fragmenta* (cfr. nota a CLXI 14) in tensione *mio ben* del v. 12. *sí presta*: cosí pronta, disponibile; la stessa clausola in punta di verso nel sonetto CCCXLIII 7.

CCLIV

I' pur ascolto, et non odo novella
de la dolce et amata mia nemica,
né so ch'i' me ne pensi o ch'i' mi dica,
sí 'l cor tema et speranza mi puntella.

Nocque ad alcuna già l'esser sí bella;
questa piú d'altra è bella et piú pudica:
forse vuol Dio tal di vertute amica
tôrre a la terra, e 'n ciel farne una stella;

anzi un sole: et se questo è, la mia vita,
i miei corti riposi e i lunghi affanni
son giunti al fine. O dura dipartita,

perché lontan m'ài fatto da' miei danni?
La mia favola breve è già compita,
et fornito il mio tempo a mezzo gli anni.

Sonetto conclusivo della serie dei tetri presentimenti aperta da *Qual paura ò* (CCXLIX), con al centro le notizie amare portate non da un messaggero ambiguo ma dall'ombra stessa dell'Assente in una visione nel sonno, come nel 'libretto' ovidiano di Alcione (CCL, CCLI 5-6; *Met.* XI 650-748). Anche questo un testo di lontananza («O dura dipartita...»), rivelato nelle terzine dalla parola-chiave *lontan* (v. 12), che fa eco a *lontana* di CCL 1 e a *m'allontane* del sonetto che immediatamente precede, CCLIII 13. La tristezza delle ambigue terzine misura la distanza dal *ciel* e dalla donna, divenuta la *stella* piú bella tra le stelle (vv. 8-9).

Testo copiato dall'autore nella vulgata (Vaticano lat. 3195), nona 'forma' del *Canzoniere* (1373 - inizio 1374), insieme a CCLIII, dopo la trascrizione, a brevi intervalli, di CCXLVII, CCXLVIII, CCXLIX-CCLII; poi CCLV (Wilkins, *The Making*, p. 184; cfr. CCXLIX).

Sonetto su quattro rime secondo lo schema ABBA ABBA, CDC DCD, come i tre successivi. Assonanza di B con C, *-ica*, *-ita*.

1. *I' pur ascolto* ... *novella*: continuo a porgere l'orecchio per udire notizie... (con riferimento ai *romori* non confermati circa la morte di madonna di CCLI 5-6). Atteggiamento tipico dell'amante (e dell'amico) descritto in *Fam.* XVI 6, 27: «Nos vero ... facimus quod amantes solent: singulos dies solicite numeramus et *erectis auribus* stamus siquid de te nobis felicius nuntietur». *Enjambement* dei vv. 1-2 *novella* | *de la dolce* ... *nemica*, sintomo strumentale di separazione.

2. *dolce ... nemica*: ossimoro fondante del Libro, a cominciare dalla prima canzone XXIII 69 in soluzione ritmico-sintattica-lessicale similare («de la dolce et acerba mia nemica»), LXXIII 29, nota a LXXXV 11, LXXXVIII 13, CLXXIX 2, CCII 13 («di quella dolce mia nemica»), a ricordo di Sordello.

3. *né so ... dica*: e non so che pensare o che dire di quest'assenza di notizie (*ne*), con ripresa di *non so* della stessa incertezza di CCLII 7; cfr. CCXLIV 5. La profondità di questo pensare e dire interiori è marcata dai due verbi medi *me ... pensi* e *mi dica*.

4. *sí*: talmente, a tal punto. *cor*: complemento oggetto. *tema et speranza*: TIMOR e SPES, i due *fluctus animi* contrastanti tipici dello stato amoroso (cfr. nota a CCLII 2), ai quali corrisponde nel testo la coppia similmente antitetica di *riposi* e *affanni*, in ordine rovesciato (v. 10). *mi puntella*: mi «dà punture» (Daniello), mi «tocca e pugne» (Castelvetro), mi trafigge (da *punta*; lezione scritta su rasura nell'autografo Vaticano: un *unicum* petrarchesco), perché nello smarrimento anche SPES è negativa, con neutralizzazione dei contrari; a conferma il passo parallelo della canzone alla Vergine: «e 'l cor or consciëntia or morte punge» (CCCLXVI 134); poi l'Ariosto, *Orlando furioso*, XII xxxvii 6: «sprona e puntella» (Carducci, che cita anche la Leggenda della beata Umiliana de' Cerchi: «molestata da' parenti e puntellata»); accezione rara nell'italiano e sconosciuta ai vocabolari; per l'Ariosto, Pietro Papini (Firenze 1903) spiega opportunamente: «"Puntellare" è frequentativo di "puntare", ficcar le punte, pungere»; frequentativo simile all'analogo *punteggiare* «da *punto* o da *pungere*» discusso da Leopardi nello *Zibaldone* 1116; ma per altri «mi sostiene» (Gesualdo, Zingarelli, Neri). Il verbo è al singolare col doppio soggetto, per cui cfr. nota a LVII 7, CXXXIII 7, CXLV 2, CXLVI 14, ecc.

5. *Nocque*: fu danno. *ad alcuna*: «come ad Ariadna, ad Andromeda, a Calisto [cfr. XXXIII 2-3], che sono state traslate in cielo e divenute stelle. Et argomenta dal meno al piú» (Castelvetro). *già*: un tempo. *l'esser sí bella*: probabile ricordo della clausola di Piccarda, beata nella «spera» della Luna: «non mi ti celerà l'esser piú bella» (*Par.* III 48), echeggiata da *piú ... bella ... piú* del v. 6.

6. *questa ... pudica*: la donna del Libro, col suo peculiare «cor saggio pudico» (CCLXX 7). *piú d'altra*: indica la comparazione, già ambiguamente implicita in *ad alcuna*, v. 5. Rima ricca di *pudica* con *dica*.

7-8. *tal di vertute amica ... una stella*: togliere da questo mondo simile donna virtuosa e fare di lei una stella in cielo (tema di CCXLVIII 7, CCCIX 3-4, CCCXXXVII 13-14); cfr. «Anime belle et di virtute amiche | terranno il mondo» (CXXXVII 12-13), nonché il dantesco «amico di virtú» della canzone *Tre donne*, 97; per la formula *amico di* anche Brunetto Latini, *Favolello* 72, «amico di ventura», da cui *Inf.* II 61. Per la situazione cfr. Ovidio, *Met.* II 507: «imposuit caelo vicinaque sidera fecit», narrando di Callisto e del figlio Arcas trasformati in stelle (da qui forse un influsso anche sul verbo *Nocque* del v. 5, volendo Giunone *nocere* alla ninfa troppo bella, *Met.* II 519).

9. *anzi un sole*: a correzione di *una stella*, v. 8; anche in Ovidio, *Met.* II 508-509: «inter sidera ... | fulsit». Parallelamente: «dal dextr'occhio, *anzi* dal dextro sole» (CCXXXIII 9).

10. *corti riposi ... lunghi affanni*: l'alternanza che fa «la mia vita», v. 9; cfr. CCXCVIII 4, CCLXXXII 12, note a XIV 14 e a CCCXVI 12-13.

11-12. *dura dipartita ... miei danni*: il crudele allontanamento del poeta [cfr. CCLIII 13-14, XXXVII 5] da colei che è causa dei suoi *danni*. In parallelo: «Or conosco i miei danni ... | ch'i' credeva (ahi credenze vane e 'nfirme!) | perder parte, non tutto, al dipartirme...» (CCCXXIX 5-7).

13. *La mia favola* ... *compita*: la rappresentazione della vita (come sulla scena d'un teatro) è già finita. Traslazione classica, di Cicerone nel *De senectute* XVIII 64: «Quibus qui splendide usi sunt, ei mihi videntur fabulam aetatis peregisse nec tamquam inexercitati histriones in extremo actu corruisse» (Daniello); anche XIX 70 e XXIII 85: «Senectus autem aetatis est peractio tamquam fabulae, cuius defetigationem fugere debemus»; cosí Seneca nelle lettere a Lucilio, LXXVII 20: «Quomodo fabula, sic vita: non quam diu, sed quam bene acta sit, refert» (Carducci), nonché Petrarca medesimo nel *De vita solitaria* I 2 (p. 286): «ut bene actam vite fabulam pulchro fine concludat»; *Sen.* VI 2 e XII 1. *breve*: cosí, con altra metafora, la «tela breve» della vita (CCLXIV 131; cfr. LXXI 1, *Tr. Tem.* 59-60). Alla *fabula* classica è qui coniugata la *brevitas* cristiana di quel che è fatto e di quel che resta da fare, come nell'apostolo Paolo, *1 Cor* VII 29: «tempus breve est; reliquum est ... praeterit enim figura huius mundi» (Pagello); *Iob* XIV 1 e 5.

14. *et fornito* ... *anni*: ed è terminato il tempo della mia vita a metà del suo corso; cfr. XVI 2, nota a CCXIV 15.

CCLV

La sera desïare, odiar l'aurora
soglion questi tranquilli et lieti amanti;
a me doppia la sera et doglia et pianti,
la matina è per me piú felice hora:

ché spesso in un momento apron allora
l'un sole et l'altro quasi duo levanti,
di beltate et di lume sí sembianti,
ch'anco il ciel de la terra s'innamora;

come già fece allor che ' primi rami
verdeggiâr, che nel cor radice m'ànno,
per cui sempre altrui piú che me stesso ami.

Cosí di me due contrarie hore fanno;
et chi m'acqueta è ben ragion ch'i' brami,
et tema et odî chi m'adduce affanno.

Il giorno viene troppo presto per gli amanti rifugiati nel grembo della notte: questo *topos* degli eterni Giulietta e Romeo, appartenente al genere dell'*alba* profana, è evocato in apertura (vv. 1-2) giusto per essere ribaltato in una *laus aurorae* o in un *hymnus matutinus* nel resto del testo. All'amante dalle notti tristi e affannose (CCXXVI 7, CCXCI 12), teso tra i contrari (*duo* ... *due*..., vv. 6 e 12), la prima luce del giorno non fa paura, caccia le tenebre-peccato della notte, esorcizza «sogni e penser' negri» della precedente sequenza d'appartenenza o d'appoggio (CCXLIX-CCLIV), e contestualmente annuncia la «beltate» e il «lume» della donna, che è il *sol alter* del *Canzoniere* secondo il raddoppio fisico-metaforico del «l'un sole et l'altro» inaugurato col sonetto *Quella fenestra* (C 1-2). Se il *sole* è memoria organica, luce, calore (come nelle terzine di CLXXV), anche *l'aurora*, in posizione-chiave iniziale, è l'equivalente fonico d'un similare scambio tra natura e persona, contenendo in sé il nome dell'amata (altrove *L'aura*), come rivela piú in là l'estesa coincidenza in rima di *l'aurora* con *Laura ora* (quartine di CCXCI). In questa somma di 'presenze' allusive percepite nella molteplicità della natura e del testo (*l'aurora*, prima quartina; *sole*, seconda quartina), l'ultimo simbolo concatenato è quello del *lauro*, che non è chiamato *alloro* come nel sonetto 'in morte' *de Aurora* CCXCI, ma, per ulteriore rarefazione dei significanti, *primi rami* (prima terzina), messaggeri d'una fedeltà imperitura quanto perenne è la pianta «amica solis» amata da Febo-Apollo.

Sonetto su quattro rime, ABBA ABBA, CDC DCD, come CCLIV e CCLVI-CCLVII. Assonanza BC, *-anti*, *-ami*.

1. *La sera* ... *l'aurora*: desiderare il ritorno della notte, odiare la luce del giorno. Situazione usuale degli amanti, ovidiani (come in *Am.* I XIII) e trobadorici, aurora *ingrata* registrata nell'*Africa* (V 249-52) e nella prima sestina del Libro: «Con lei foss'io da che si parte il sole, | ... | sol una nocte, et mai non fosse l'alba» (XXII 31-33, e cfr. nota al v. 22); il ribaltamento della situazione è già attuato nella stessa sestina XXII («vo ... disïando il giorno», v. 12), e qui esaltata dai due infiniti senza tempo centrali del verso, *desïare, odiar*. Cristianamente la vicinanza della luce (e del divino) mette in fuga i demoni della notte, come canta Prudenzio nell'*Hymnus ad galli cantum*: «Invisa nam vicinitas | lucis, salutis, numinis, | rupto tenebrarum situ, | noctis fugat satellites» (vv. 41-44).

2. *soglion questi* ... *amanti*: sia il verbo sia il deittico di prossimità enunciano la 'normalità' d'una situazione amorosa con la quale il poeta si confronta. *tranquilli* ... *lieti*: aggettivazione tutta contraria alla *doglia* e ai *pianti* dello scrivente (v. 3), che s'*acqueta* soltanto della situazione opposta (vv. 13-14).

3. *doppia* ... *doglia*: la notte raddoppia i tormenti. Parallelamente, sempre in tessuto allitterante, «doppia 'l martir» (cfr. nota a CLXXI 3, CCXVI 3); «et doppiando 'l dolor, doppia lo stile» nella sestina giustappunto 'raddoppiata' CCCXXXII 39. *doglia et pianti*: la stessa coppia nominale della sestina 'doppia' *Mia benigna fortuna*, per cui nota a CCCXXXII 5, «in doglia e 'n pianto». Messaggio della sestina *A qualunque animale* XXII 11-12: «poi quand'io veggio fiammeggiar le stelle | vo lagrimando».

4. *la matina*: variante piú imprecisa dell'*aurora* (la forma antica con la consonante scempia anche in CXXVIII 71, col *matino* di L 72 e CCXXXVII 14). La *felice hora* del testo fa eco all'*exsultatio* per la cristiana rinascita del giorno del Salmo davidico XXIX 6: «Ad vesperum demorabitur fletus, et ad matutinum laetitia», su cui Agostino, *En. in Ps.* XXIX II 16: «*Vespere demorabitur fletus; et in matutinum exsultatio*. Quando coeperit oriri fidelibus lux, quae occiderat peccatoribus ... In matutino sperandum est, laetandum est».

5-6. *ché spesso* ... *duo levanti*: l'ora piú felice perché spesso in uno stesso momento, in quell'ora, due soli «appariscono» [Vellutello], si manifestano [*apron*, verbo neutro per medio], come se fossero due astri mattutini raddoppiati nel cielo; oppure, con *duo levanti* soggetto (linea interpretativa Castelvetro-Mestica-Chiòrboli): due orienti, per cosí dire [*quasi*], mostrano e manifestano due soli; per Tassoni (poi Leopardi, Ponte), *duo levanti* è complemento oggetto. L'allusione è ai due soli del *Canzoniere*, il sole di natura e il metaforico sole-donna, con rinvio interno alle terzine del sonetto *Il cantar novo*: «Cosí mi sveglio a salutar l'aurora, | e 'l sol ch'è seco, et piú l'altro ond'io fui | ne' primi anni abagliato, et son anchora. | I' gli ò veduti alcun giorno ambedui | *levarsi inseme*, e 'n un punto e 'n un'hora...» (cfr. nota a CCXIX 12-13).

7. *sí sembianti*: talmente simili quanto a bellezza e a splendore che... Tema della simbolica gara tra i due soli, per cui cfr. CCXIX 12-14.

8. *anco*: anche. *ciel* ... *terra*: la stessa opposizione, in ordine rovesciato, nella stessa posizione nel testo che immediatamente precede, CCLIV 8. *il ciel* ... *s'innamora*: come nell'ultima canzone del Libro, «Vergine sola al mondo senza exempio, | che 'l ciel di tue bellezze innamorasti...» (CCCLXVI 53-54).

9. *come già fece allor che...*: come un tempo s'innamorò quando..., con *fece* in funzione vicariante. Il soggetto è il *ciel* (v. 8), «la cosa che contiene per la contenuta» (Daniello), cioè il Sole-Febo-Apollo, quando s'innamorò della ninfa terrestre Dafne, trasformata in alloro secondo la favola ovidiana (*Met.* I 452 sgg.), mito fondante del Libro; cfr. XXXIV, CLXXXVIII. *primi rami*: i rami del lau-

ro, cioè Dafne «primus amor» di Apollo-Febo, sublimato nel ricordo in quanto «arbor ... mea» (*Met.* I 558). Strettamente parallelo il luogo della sestina *A la dolce ombra*: «tornai sempre devoto ai *primi rami*» (cfr. nota a CXLII 22), dove anche il verbo simbolico *verdeggiar* (CXLII 24); cosí nella prima canzone del Libro XXIII 167-68: «né per nova figura il *primo alloro* | seppi lassar...» (stilema interno di fedeltà). *Enjambement* dei vv. 9-10.

10. *verdeggiâr*: verdeggiarono, con costante allusione alla perenne *viriditas* del lauro (e di Laura); cosí in *Almo Sol*: «quella fronde ch'io sola amo, | ... al bel soggiorno | *verdeggia*» (CLXXXVIII 1-3), sempre in posizione forte ad attacco di verso. *cor*: monosillabo che fa eco ad *allor* (v. 9), alla scadenza del primo emistichio settenario; poi *hore*, v. 12. *radice m'ànno*: la radice di quell'albero piantato nel cuore evocato nel sonetto CCXXVIII secondo il 'codice' mistico, «Amor co la man dextra il lato manco | m'aperse, et piantòvi entro in mezzo 'l core | un lauro verde...»; in parallelo la metafora naturale del sonetto 'in morte' CCCXVIII 9-13: «Quel vivo lauro ... | al ciel translato, in quel suo albergo fido [nel cuore] | lasciò radici...».

11. *per cui ... ami*: talché io debba sempre amare l'Altro da me [ancora Laura che-non-si-nomina] piú che me stesso; cfr. «s'aver altrui piú caro che se stesso» (CCXXIV 9). Il congiuntivo *ami* dipende dalla natura consecutiva della proposizione relativa (latinismo sintattico).

12. *Cosí ... fanno*: cosí queste due ore contrarie, la *sera* e la *matina* [vv. 3-4], fanno di me, che piango quando gli amanti sono «lieti» e sono felice quando gli altri temono. Le due ore sono dunque *contrarie* tra di loro e contrarie allo stato normale degli amanti; intanto riproducono temporalmente la lacerazione tra «duo contrari» (LV 14, CLXXIII 9) del protagonista del Libro.

13. *chi m'acqueta*: chi mi dà quiete, *l'aurora* (nella quale si cela in natura il nome di Laura, annunciatrice del Sole-Verità; cfr. nota a CCXXXIX 1). *è ben ragion*: è giusto, con *ben* rafforzativo, come in LXX 11. Rima ricca di *brami* con *rami*.

14. *odî*: a rovesciamento della cosa odiata nel primo verso («odiar l'aurora»). *chi ... affanno*: la notte, bramata dagli amanti comuni. La voce *affanno* è implicata con gli *affanni* del testo che precede (CCLIV 10), con tutta la rima D. I due *chi*, per quanto riferibili ad Aurora e a Sera personificate, sembrano alludere alla natura ossimorica della donna, che è insieme quiete e tempesta.

CCLVI

Far potess'io vendetta di colei
che guardando et parlando mi distrugge,
et per piú doglia poi s'asconde et fugge,
celando li occhi a me sí dolci et rei.

Cosí li afflicti et stanchi spirti mei
a poco a poco consumando sugge,
e 'n sul cor quasi fiero leon rugge
la notte allor quand'io posar devrei.

L'alma, cui Morte del suo albergo caccia,
da me si parte, et di tal nodo sciolta,
vassene pur a lei che la minaccia.

Meravigliomi ben s'alcuna volta,
mentre le parla et piange et poi l'abbraccia,
non rompe il sonno suo, s'ella l'ascolta.

La notte, quando tutti dovrebbero aver riposo (v. 8), acuisce il sentimento dell'assenza e porta paura, con allusione al tema della sequenza CCXLIX-CCLIV, imperniata su incubi notturni. Ma la donna, che non può non sentire le parole dolorose, l'amara poesia di un'anima tremante che cerca comunicazione e colloquio («et poi l'abbraccia», v. 13), è cosí lontana e fuggitiva da suscitare stupore (*Meravigliomi ben*, ultima terzina), con un certo accordo tematico con l'incredulità di Cavalcanti (*Io non pensava che lo cor giammai*) e di Cino (*O lasso, ch'io credea trovar pietate*) davanti alla crudeltà di madonna una volta «accorta» della pena dell'amante. Cavalcantiano è anche il motivo centrale della disfatta delle proprie forze (*spirti*, *alma*), per effetto (tutto petrarchesco) del dolce sguardo negato («celando li occhi a me sí dolci et rei», v. 4), che dà materia alla variazione del contiguo sonetto *In quel bel viso* (CCLVII). L'immagine forte di madonna, sempre schermata dentro un trobadorico *colei* (v. 1), che «'n sul cor quasi fiero leon rugge» (v. 7), insinua nell'ambiguo *fragmentum* una coloritura sacra con appello vistoso a quel vincente *leo rugiens* delle Scritture che impersona tanto il diabolico quanto il divino (e Cristo stesso), cosí poco per Petrarca la teologia discorda dalla poesia: «parum abest quin dicam theologiam poeticam esse de Deo» (*Fam.* X 4, 1).

Sonetto su quattro rime secondo lo schema ABBA ABBA, CDC DCD, come CCLIV, CCLV e CCLVII.

1. *Far ... vendetta*: rovesciamento della situazione normale dell'amante sempre perdente (cfr. XXIX 19, XCIV 8, nota a CCI 13), simile al «far vendetta»

di Dante, *Cosí nel mio parlar*, 83, evocato nel madrigale CXXI 9. In *potess'io* la formula ottativa del desiderio impossibile, come in XXII 31, LIII 14, LXXIII 70, CCVII 11, CCXXXVII 31, CCCXIII 13, ecc.

2. *guardando et parlando*: con «dolci sguardi» e con «parolette» (CCLIII 1); occhi e parole sono i temi di questa microsequenza (cfr. CCLVIII 1-4), che riprende le note delle solite rime. *distrugge*: consuma; cfr. LVI 1, CXXXIII 11.

3. *per piú doglia*: per aumentare il mio dolore, «per piú doglia darme», *Tr. Cup.* III 96; CXXVIII 43. *s'asconde et fugge*: dittologia che anticipa l'immagine della fiera del v. 7; richiamo interno ad Amore che costringe «a seguir d'una fera che *mi strugge* | la voce e i passi et l'orme, | et lei non stringi che *s'appiatta et fugge*» (L 40-42); cfr. CV 28, CXXV 4.

4. *celando li occhi*: motivo dello sguardo negato, enunciato fin dalle premesse nella ballata *Occhi miei* XIV («celar la vostra luce», v. 8) e ricorrente nel Libro: «che ' belli, onde *mi strugge*, occhi mi cela» (nota a CCXVII 8, CCXXX 1-2). *rei*: duri, severi, in opposizione a *dolci*, con il solito *oxymoron* petrarchesco, come «dolce et ria», per cui nota a CLXIX 5, CCLXXXIX 8.

5. *Cosí*: cioè *guardando, parlando, celando* e celandosi (prima quartina). *spirti*: spiriti vitali, memori dei *deboletti spiriti* che «van via» di Cavalcanti (*Voi che per li occhi*, 6; cfr. CCLVIII 7, nota a XVII 9) qui *afflicti et stanchi*, tormentati e sfiniti dalle tensioni di quello sguardo e di quelle parole per le quali, come direbbe Dante, «sono a rischio di perder la vita» (*I' mi son pargoletta*, 21).

6. *consumando*: consumandomi; cfr. CCXXXVII 19. Intensa treccia allitterativa «COsí ... a poCO a poCO COnsumando ... | e 'n sul COr...», sintomatica della situazione inesorabilmente violenta. *sugge*: lo stesso effetto di prosciugamento nel sonetto CCII 3, «et sí le vene e 'l cor m'asciuga et sugge», con le stesse rime *strugge, rugge, fugge*.

7. *quasi ... leon rugge*: immagine davidica, «sicut leo rapiens et rugiens ... Salva me ex ore leonis» (*Ps* XXI 14 e 22), già messa in azione in CCII 6, «come ... leon rugge» (giustappunto la Morte); cosí nel Salmo di David VII 2-3: «salvum me fac ... nequando rapiat ut leo animam meam» e nella prima Epistola di Pietro «tamquam leo rugiens circuit quaerens quem devoret» (V 8; Daniello); cfr. *De vita solitaria* I 2 (p. 290): «adversus ... rabiem leonino more rugientis adversarii»; Amore dio-leone in *Tr. Cup.* III 169: «so come Amor *sovra la mente* rugge». Il *leo rugiens* è anche emblema del divino nel profeta Amos (III 4 e 8) e di Cristo nel Libro dell'*Apocalisse* V 5, citato nella lettera *Sine nomine* XII tra salmistiche *oves* (Chessa); la 'poetica' anfibologia del segno sacro è ben viva in Petrarca, come risulta nelle *Invective contra medicum*, IV (pp. 964-66): «sive me leonem voces, non movebor, sciens quod in Scripturis Sacris – quarum non ignarus modo, sed hostis es – Cristus leo dicitur, sive me leonem neges, non irascar, memor quod in eisdem Scripturis diabolus leo est»; cosí nella lettera al fratello Gherardo, sul tema «de proportione inter theologiam et poetriam», *Fam.* X 4, 1: «Cristum modo leonem modo agnum modo vermen dici, quid nisi poeticum est?» Nell'autografo Vaticano «Tra *quasi* e *fiero* fu aggiunto nell'interlinea superiore un *un* della stessa mano e nell'inferiore un segno di richiamo, ma la parola fu poi erasa» (Modigliani). Rima *en écho* con *distrugge*.

8. *la notte*: durante la notte. *posar*: riposare. Per il tema CCXXVI 7-8. Rima ricca di *devrei* (forma etimologica) con *rei*.

9. *L'alma...*: l'anima, cavalcantianamente, è diversa dagli *spirti*, ma è ugualmente *afflicta* e stanca (v. 5), soccombente alla *doglia* della privazione (v. 4); come in Cavalcanti «L'alma ... | da me si parte», con rinvio al sonetto «Tu m'hai sí piena di dolor la mente, | che l'anima *si briga di partire...*» (tema del crollo del-

le facoltà vitali); cfr. XVII 12-13. *L'alma* è soggetto delle due terzine, e, quanto a posizione forte in attacco, richiama CCLVII 12 e CCLVIII 9 (indizio d'una sequenza modulata sul tema della mancanza del *dulce lumen* degli occhi di madonna). *cui Morte ... caccia*: l'anima che la Morte scaccia dalla sua sede naturale [*del suo albergo*], cioè, sempre cavalcantianamente, dal cuore; cosí nel sonetto che comincia «L'anima mia vilment'è sbigotita | de la battaglia ch'e[l]l'ave dal core | ... | Sta come quella che non ha valore, | ch'è per temenza da lo cor partita» (quartine).

10. *si parte*: si separa. *di tal nodo sciolta*: libera dal legame col cuore e con l'Io (*da me*), piuttosto che dal legame col «corpo», secondo tutti i commentatori; cosa che banalizza la rappresentazione drammatica di marca cavalcantiana della disfatta dell'anima e degli spiriti. Intenso il rapporto con CCCV 1-2: «Anima bella *da quel nodo sciolta* | che piú bel mai non seppe ordir Natura» con quell'anima *soluta nexu corporis* di tradizione patristica per indicare la morte; cfr. CCXIV 19-20; qui invece è evocato il tema del «privilegio degli amanti, | sciolti da tutte qualitati humane», per il quale si può vivere senza cuore, annunciato sulle soglie del Libro (XV 13-14) e modulato in infinite variazioni, cfr. CCXLII.

11. *vassene ... minaccia*: l'anima se ne va presso *colei* che continua a minacciarla e a spaventarla (*pur ... la minaccia*) «sicut leo rapiens et rugiens».

12-14. *Meravigliomi ben ... l'ascolta*: mi meraviglio molto, se è vero come è vero ch'ella ascolta la voce dell'anima [che di fatto «le parla» e «poi l'abbraccia» toccandola], se una volta o l'altra [*alcuna volta*] non le rompa il sonno. Il primo *s(e)* del v. 12 dipende dal *verbum affectuum*, il secondo *s(e)* del v. 14 è causale, corrispondente al latino SIQUIDEM. Il tutto esprime la meraviglia davanti a un cuore di pietra che non si «rompe» e che suscita quel sentimento di *vendetta* evocato nell'*incipit*. Per l'anima che «piange» (v. 13) cfr. Dante, *Voi che 'ntendendo*, 30-31: «L'anima piange, sí ancor len dole, | e dice...» (*Conv*. II). *s'ella l'ascolta*: forse un rintocco della clausola cavalcantiana *ch'ella t'ascolti* (canzone su temi affini *Io non pensava*, 46).

CCLVII

In quel bel viso ch'i' sospiro et bramo,
fermi eran li occhi desïosi e 'ntensi,
quando Amor porse, quasi a dir «che pensi?»,
quella honorata man che second'amo.

Il cor, preso ivi come pesce a l'amo,
onde a ben far per vivo exempio viensi,
al ver non volse li occupati sensi,
o come novo augello al visco in ramo.

Ma la vista, privata del suo obiecto,
quasi sognando si facea far via,
senza la qual è 'l suo bene imperfecto.

L'alma tra l'una et l'altra gloria mia
qual celeste non so novo dilecto
et qual strania dolcezza si sentia.

Altro sonetto di petrarchesca ambiguità, con nessi evasivi (*ivi*, *onde*, vv. 5-6) e indicazioni sospese (*si facea far via*: da chi? v. 10), dove comunque si distinguono due serie d'immagini: quelle antiche (veterotestamentarie, sapienziali) del pesce catturato all'amo e dell'uccello preso nel vischio, messaggere della falsa speranza condizionata dalla blandizie esteriore, poste in antitesi a quelle del *ben far*, dell'*exempio* e del *ver(o)*, entrambe strette con sapiente collocazione divaricata nella seconda quartina (rispettivamente vv. 5 e 8, 6 e 7), che registra infatti, drammatizzando al limite l'impasto, la doppia situazione della prima. Questa enuncia un momento di rapimento visivo (vv. 1-2), alterato dal puro movimento d'una mano («quando Amor porse...», vv. 3-4), che interrompe la stasi («fermi eran li occhi...») e l'estasi («desïosi e 'ntensi»). Se dunque la mano, con aggettivazione non esornativa, è non a caso *honorata*, ne consegue che la sua ostensione nel testo non può che introdurre il messaggio del *ben far* e del *vero* che i due primi versi non lasciano presagire, contenendo invece quella tensione desiderante (*sospiro et bramo*) che anticipa la fallace dolcezza dell'esca e l'ingannevole seduzione del vischio, costante impedimento (intensamente agostiniano) al *volatus* contemplativo: la mano, solo affettivamente *second(a)* (v. 4) ma non secondaria nella *via salutis* (è sempre la mano d'un Dio, sia pure d'Amore), interviene con un moto benefico per correggere quella che Agostino chiama *concupiscentia oculorum*, dalla quale l'anima, *concupiscentiae visco expedita*, dovrebbe separarsi scuotendosi dal 'sopore' e dall'incantesimo (*Conf.* X XXX 42). Che gli occhi (stilnovisticamente *bel viso*) e la mano della Donna-Amore, in questa poco trasparente e

poco comunicabile sublimazione reciproca, siano elementi sintomatici d'un frammento del passato positivo, è insinuato dalla nuova *delectatio* e dalla sublime *dulcedo* (cristica e mariana) dell'ultima terzina («qual celeste non so novo dilecto | et qual strania dolcezza»), che anticipa il «doppio piacer», occhi e parola, del testo immediatamente seguente nel Libro (CCLVIII 11).

Sonetto su quattro rime secondo lo schema ABBA ABBA, CDC DCD, come il gruppo CCLIV-CCLVI.

1. *bel viso*: lo stesso *bel viso* o sguardo soave e lucente della vicina sequenza dei sogni, CCLII 5 e CCLIII 5, in accezione stilnovistica; cfr. note a XIII 1-2, XIV 2, XVIII 1-2, CXI 1, ecc.; nel sonetto omotematico che segue «bei lumi», CCLVIII 1. *ch'i' sospiro*: che anelo (col complemento diretto come in CXXXV 68: «quella ... ch'io sempre sospiro»).

2. *fermi eran...*: i miei occhi erano fissi negli occhi di lei (*In quel bel viso*), in quell'atteggiamento estatico evocato dal *mirar fiso* dantesco (*I' mi son pargoletta*, 20; *Donne ch'avete*, 56; *Amor che ne la mente*, 61; cfr. LXXIII 70-72, nota a CXIX 10); occhi agostinianamente *firmi*, e quindi capaci di sostenere la luce sfavillante di quello sguardo (cfr. introduzione al sonetto XIX) e in sottile tensione con l'anima *(i)nferma* del sonetto che segue, CCLVIII 11. *desïosi e 'ntensi*: pieni di desiderio e tesi nell'azione del guardare; la stessa clausola di rapimento contemplativo in *Tr. Et.* 58-60: «ma li angeli ne son lieti e contenti | di veder de le mille parti l'una, | et in ciò stanno desiosi e 'ntenti»; cfr. XLVIII 8, CXXII 7.

3. *Amor*: Amore fatto donna, con identificazione già dantesca sul precedente della *domna-amor* trobadorica; cfr. note a CVIII 2, CLXVII 1. *porse...*: la donna-Amore porge la mano e quindi introduce un movimento che interrompe la contemplazione mediante un gesto sostitutivo e complementare alla parola, «quasi a dir "che pensi?"». Con l'eccezione del Vellutello e del Daniello i commentatori spiegano «pose la mano traponendola tra gli occhi suoi e quelli del P.» (Castelvetro, come già Gesualdo), «porse innanzi al suo viso» (Ferrari su Leopardi), «frappose» (Chiòrboli, Ponte, Dotti, Santagata), attingendo alla manoschermo del sonetto a Orso dell'Anguillara XXXVIII 12-14 e a LXXII 55-58, con non necessaria e imprudente forzatura; costante è invece il *porgere mano* in segno di conforto e di protezione, corrispondente al *porrigere manum* scritturale (*Eccli* VII 36, *Iob* XIV 15), come in CCXI 3-4, CCXIV 29, CCCLIV 1; lo stesso gesto nel sonetto 'in morte' CCCXLII 9-11: «Con quella man che tanto desïai, | m'asciuga li occhi, et col suo dir m'apporta | dolcezza ch'uom mortal non sentí mai [cfr. v. 14]», e in *Tr. Mor.* II 10-12: «e quella man, già tanto desiata, | a me, parlando e sospirando, porse, | onde eterna dolcezza al cor m'è nata». *che pensi?*: come nei colloqui interiori di CL 1 e CCLXXIII; clausola interrogativa dantesca, *Inf.* V 111 (Castelvetro), di Virgilio che interrompe la meditazione 'a occhi bassi' su Francesca.

4. *quella*: deittico che avvicina l'oggetto-mano, cosí come sopra *quel* annulla la distanza dall'oggetto-occhi, «*quel* bel viso», v. 1. *honorata*: degna d'onore; cfr. XXXVII 110, XLV 2, CCCXLIII 1. *second(a)*: che io amo per seconda, dopo il *viso*-occhi. Nell'autografo Vaticano è scritto infatti *seconda* con puntino espuntorio sotto *-a*. Rima equivoca di *amo* verbo con *amo* HAMUS, v. 5.

5. *ivi*: probabilmente in quegli occhi, «In quel bel viso», nei quali il poeta assorto contempla e che sarebbero via *a ben far* (v. 6), se non fosse *preso* soltanto dalla dolcezza dell'esca esteriore (altri pensa alla mano, che però è *seconda*, v. 4). La *comparatio* è quella diffusa in àmbito sacro e profano, classica, patristica e me-

dievale, dell'amante catturato come pesce all'amo, coordinata con quella dell'uccello preso nel laccio (v. 8), fondata sul *Liber Ecclesiastes*: «sicut pisces capiuntur hamo, et sicut aves laqueo comprehenduntur, sic capiuntur homines in tempore malo» (IX 12; cfr. note a CXCV 2, CCLXX 55), da cui ad esempio l'*incipit* di Lunardo del Guallacca «Sí come 'l pescio al lasso, | ch'è preso a falsa parte, | son quei ch'amar s'adanno» nonché la lauda attribuibile a Jacopone *Odo una voce*: «Veiome preso come pesce ad amo | per la dolceça dell'esca de fore...» (*Laudario Urbinate*, VIII 45-46); cfr. Orazio, *Epist.* I VII 77 (Castelvetro) e Ovidio, *Ars am.* I 391-93 (Ponte); Guittone, *Mille salute v' mando*, 4 (Pagello). Il tema è sottilmente rovesciato nel sonetto conclusivo della Prima Parte, CCLXIII 5-8.

6. *onde* ... *viensi*: dai quali occhi si giunge al bene mediante un vivente paradigma, un modello incarnato (*vivo exempio*). Tema distintivo delle *cantilene oculorum*: «Questa è la vista [il *mover de' vostr' occhi*] ch'*a ben far* m'induce, | et che mi scorge al glorïoso fine» (LXXII 7-8), «Senza lor [gli occhi-stelle d'orientamento di madonna] *a ben far* non mossi un'orma» (LXXIII 58); anche CCXCV 12: «Ivi à del suo ben far corona et palma». Il significato di *exempio* è quello stesso di Dante, *Donne ch'avete*, 49-50: «ella è quanto de ben pò far natura; | *per essemplo* di lei bieltà si prova» (*Vita Nuova* XIX).

7. *al ver non volse* ... *sensi*: il *cor* non percepisce il *ver(o)*, la *veritas*, il *bene* (vv. 6 e 11) contenuti in quegli occhi, perché i sensi sono *occupati* nell'azione del guardare (vv. 1-2); ne risulta la centralità del v. 6 (*ben far*, *vivo exempio*), col suo messaggio virtuoso (sapienziale) che il poeta irretito non sa leggere. Forte continuità fonica significante nell'intrico allitterativo *viensi* ... *ver* ... *volse* ... *visco*; assonanza interna di *volse* con *porse* del v. 3, alla scadenza dei due primi emistichi quinari.

8. *novo*: nato da poco, inesperto, come il «Novo augelletto» dantesco, che non sa sfuggire alla rete (*Purg.* XXXI 61-63). *al visco*: «preso» [v. 5] al vischio sparso sui rami dai cacciatori. Per il motivo cfr. note a CV 24, CXXXIX 3, CCLXIII 7 e CCVII 35-36; anche XXXIV 8, CXLII 29, CCLXX 58. Rima *en écho* di *ramo* con *bramo*.

9. *Ma la vista*...: è il senso 'occupato' a guardare (v. 7), intercettato dal movimento della mano (vv. 3-4), che segnala qualcosa di piú della bellezza sensibile. *obiecto*: l'oggetto della vista dell'amante è per antonomasia il *viso*-occhi-*rai* di lei, il «bel lume» e la dolce luce dello sguardo; cosí nei due luoghi paralleli: «i' non veggio 'l *bel viso*, et non conosco | altro sol, né quest'occhi ànn'*altro obiecto*» (CCXXVI 3-4); «rendi agli occhi, agli orecchi il *proprio obgetto*, | senza qual *imperfetto* | è lor oprare...» (parole di reclamo dell'Amante ad Amore nel secondo *planctus* CCLXX 41-43).

10. *quasi sognando*...: perché, se il senso fisiologico della vista è impedito (v. 9), il sogno crea immagini e fantasmi sostitutivi (tema di molte rime 'in morte'). Qui il *corporeus sensus* (*vista*) si fa aprire la strada (*si facea far via*) dalla mano dell'Amore-donna per tornare alla 'visione' iniziale, sia pure corretta dal *bene* che quella mano «honorata» simbolicamente comporta. Può essere utile al non facile passaggio il rinvio a un luogo del *De otio religioso* dove si parla del portento dei sogni e delle visioni, nonché d'un necessario armistizio tra gli occhi e l'immaginazione, perché è inutile chiuderli o distoglierli se la *mens vaga* e la *libera cogitatio* restano prigioniere della sola immagine bella («spectaculis luxurie veteris», dice l'edificante libello, II, p. 748): «quid enim avertisse oculos vel clausisse vel amisisse etiam iuvat, si interim spectaculis luxurie veteris vaga mens inhiat et qua corporeus sensus nequit libera cogitatio circumfertur? ... Hinc est ut de salute anime cum oculis paciscendum sit, ut nec illi periculosis aspectibus *iter pan-*

dant et illa excubet in limine apertisque licet foribus fantasmatum cuneos ab ingressu arceat...».

11. *senza la qual ... imperfecto*: senza la quale *via* la vista non raggiunge appieno il suo *bene*, perché gli occhi dell'amante non hanno altra direzione al *ben far* che i begli occhi della donna; cfr. CCXLVI 10-11, piú LXXII 1-3. *imperfecto*: manchevole; nel 'pianto' *Amor se vuo'*: «rendi agli occhi, agli orecchi il proprio obgetto, | senza quale imperfetto | è loro oprare...», CCLXX 41-43.

12. *L'alma*: elemento forte incipitario delle terzine nei due sonetti circostanti, CCLVI 9 e CCLVIII 9 (indizio di continuità tematica). *gloria mia*: gli occhi e la mano (*l'una et l'altra*), cosí come gloria dell'Amante e di Amore sono tutte le cose belle enumerate nel sonetto che appunto comincia con «Stiamo, Amor, a veder la *gloria nostra*» (CXCII); cfr. CCLX 12-13.

13. *novo*: mai provato prima, in rapporto equivoco con *novo* del v. 8. *dilecto*: il *gaudium* o il *joi* di questo difficile rapporto contemplativo; anticipa il piacere, anzi il «doppio piacer» del sonetto che immediatamente segue, CCLVIII 11.

14. *qual*: sempre retto da *non so*, v. 13. *strania dolcezza*: insolita, altra da sé, straordinaria (cfr. CCVII 41), come la «dolcezza inusitata et nova» della prima *cantilena oculorum* (per cui nota a LXXI 78). *si sentia*: l'anima sentiva, percepiva, aveva coscienza di quel piacere e di quella dolcezza (intensa partecipazione espressa dal verbo medio).

CCLVIII

Vive faville uscian de' duo bei lumi
ver' me sí dolcemente folgorando,
et parte d'un cor saggio sospirando
d'alta eloquentia sí soavi fiumi,

che pur il rimembrar par mi consumi
qualor a quel dí torno, ripensando
come venieno i miei spirti mancando
al varïar de' suoi duri costumi.

L'alma, nudrita sempre in doglia e 'n pene
(quanto è 'l poder d'una prescritta usanza!),
contra 'l doppio piacer sí 'nferma fue,

ch'al gusto sol del disusato bene,
tremando or di paura or di speranza,
d'abandonarme fu spesso entra due.

Gli occhi sfavillanti di madonna e le soavi parole di «quel dí» costituiscono il «doppio piacer» (v. 11) di questo sonetto, che celebra la consolazione della memoria (*rimembrar, ripensando*, vv. 5-6). Il testo, aperto da uno scorrere di *Vive faville*, da un folgorio che è anche il *Veritatis fulgor*, e dal fluire paradisiaco dei *flumina Sapientiae* (vv. 1-4), raddoppia il messaggio del sonetto *In quel bel viso* che precede nel *Canzoniere*, portatore di altri frammenti del corpo della donna, occhi e mano non meno dolci e salvifici, «l'una et l'altra gloria mia» (CCLVII 12), anche lí sintomi della distanza e della mancanza di lei.

Sonetto su cinque rime secondo lo schema ABBA ABBA, CDE CDE, come il contiguo CCLIX.

1. *Vive faville*: lo scintillio degli occhi di madonna (*duo bei lumi*), con richiamo interno al *vivo exempio* di CCLVII 6; in situazione parallela: «sí *dolci* stanno | nel mio cor le *faville* e 'l chiaro lampo | che l'abbaglia et lo strugge», per cui cfr. nota a CCXXI 6; LXXV 12-13, CIX 3, CCCXXVIII 12; qui in sintonia profonda con Dante e con gli angeli uscenti dal fiume della Grazia: «Di tal fiumana uscian faville vive...» (*Par*. XXX 64; cfr. *Cosí nel mio parlar*, 74-75). *de' duo bei lumi*: da quei begli occhi lucenti; cfr. XXXVII 43, LIX 13, LXXIII 39; CLVI 5, CCIV 7, CCLXVI 7, CCCXI 10.

2. *ver' me*: verso di me, uscivano indirizzate a me (il rapporto allitterante *Vive faville* ... | *ver'* sottolinea la direzione di quegli sguardi sfavillanti). *sí dolcemente*: richiamo interno all'inusitata *dulcedo* del sonetto che precede, CCLVII

14; segmento coordinato, come dopo *sí soavi* (v. 4), a *che* iniziale della seconda quartina; *dolci* sono anche le *faville* di CCXXI 5-6, a temperamento dell'ardore trasmesso (*faville, lumi, folgorando*). *folgorando*: è l'effetto-folgore del *dulce lumen* di quegli occhi inquietanti; con i *loci paralleli*: «E 'l chiaro *lume* che sparir fa 'l sole | folgorava d'intorno» (nota a CLXXXI 9), «apparire | veggio i belli occhi, et folgorar da lunge» (CCXXI 10, cfr. CXLVII 8, nota a CXCVIII 10); in comunione con l'angelo visto da Dante «dal cielo | folgoreggiando scender» (*Purg.* XII 26-27), sull'evangelico *sicut fulgor de caelo, Lc* X 18 (Chessa).

3-4. *et parte ... fiumi*: e intanto, e insieme [*parte* avverbio, come in XLIII 13, CCIX 13, CCCXXV 39, ecc.], da quel sapiente cuore uscivano fiumi d'eloquenza cosí soavi che...; il *cor saggio*, come in CCLXX 7, è il cuore del sapiente, su modello di *Eccli* III 31-32: «Cor sapientis intelligitur in sapientia, et auris bona audiet cum omni concupiscentia sapientiam. Sapiens cor...»; *Prov* XVI 21. Elemento sottile della *laus sapientiae* dedicata alla donna che spande luce (spirituale) e dottrina, ancora su motivo dell'*Ecclesiastico* XXIV 40: «Ego sapientia effudi flumina ... et sicut aquaeductus exivi de paradiso», da cui anche Dante a Virgilio, «Or se' tu ... quella fonte | che spandi di parlar sí largo fiume?» (*Inf.* I 79-80); simili *flumina* dell'acqua viva dello spirito in *Io* VII 38. Sia il *cor saggio* sia il dire parole *sospirando* sono tessere dell'essenza della donna, ricorrenti come il folgorio degli occhi (vv. 1-2); *loci similes*: «L'aura che 'l verde lauro et l'aureo crine | *soavemente sospirando* move...» (CCXLVI 1-2), «avrebbe a me forse resposto | qualche santa parola sospirando» (CCCXVII 12-13); cfr. nota a CCXLV 10.

5. *che*: coordinato a *sí ... sí* della prima quartina, vv. 2 e 4. *pur il rimembrar ... consumi*: soltanto il ricordo (di quei dolci *lumi* e di quella alta e soave *eloquentia*) visibilmente mi strugge [*par*: risulta evidente che *mi consumi*], con richiamo interno «a ciò che 'l rimembrar piú mi consumi» di XXXVII 46. La forte clausola del primo emistichio settenario è ribadita a contatto da un monosillabo, *rimembrar par*, e poi da *varïar* (v. 8), sempre in clausola interna (al quinario). *consumi*: sta in rapporto paronomastico con *costumi*, v. 8; cfr. CCLXXIX 9.

6. *quel dí*: il giorno felice degli sguardi sfavillanti e delle soavi parole (altrove dell'innamoramento, CXXVI 49, CXXVII 64) al quale ritorna la memoria, come nella situazione di CIX 3-4: «torno dov'arder vidi le faville | che 'l foco del mio cor fanno immortale»; cfr. nota a CLVII 4. *ripensando*: a raddoppio del *rimembrar*, v. 5; nello scambio *rimembrando* sostituisce il precedente *ripensando* nel sonetto *Aspro core*, cfr. nota a CCLXV 9.

7. *venieno ... mancando*: le mie facoltà vitali mancavano, secondo il tema cavalcantiano degli *spirti* fuggitivi e abbattuti nella 'battaglia' amorosa (*Voi che per li occhi*), per cui cfr. nota a CCLVI 5.

8. *varïar*: verbo sostantivato che fissa la mutevolezza degli atteggiamenti della donna; qui il passaggio è da *duri* (*costumi*) a *dolcemente* (*folgorando*) e a *soavi* (*fiumi*), con tensioni dissimulate. Tuttavia il *varïare* ossimorico della donna è positivo nel sonetto che comincia appunto con «Dolci durezze...» e finisce con «questo bel varïar fu la radice | di mia salute, ch'altramente era ita» (cfr. nota a CCCLI 13-14).

9. *L'alma*: incipitaria delle terzine come in CCLVI 9 e CCLVIII 9, cfr. nota a CCLVII 12. *nudrita ... 'n pene*: allevata, tirata su in mezzo alle lacrime, come nel luogo parallelo delle rime 'in morte', «Del cibo onde 'l signor mio sempre abonda, | lagrime et doglia, il cor lasso nudrisco» (CCCXLII 1-2).

10. *quanto è 'l poder ... usanza*: frase esclamativa parentetica interiore, perfetta trasposizione italiana d'una cadenza latina all'amico Guglielmo da Pastrengo

(Valchiusa, 1338-39): «Sed quanta est duratae consuetudinis vis!» (*Var.* XIII = *Disp.* 1), ricordata dal solo Gesualdo. *prescritta*: scritta prima e per sempre, inveterata; cfr. CXXXIX 13.

11. *doppio piacer*: quello degli occhi *dolcemente* sfolgoranti e quello dei *soavi* fiumi (sapienziali) di parole elette (prima quartina), a raddoppio della doppia *gloria mia* evocata nel sonetto che precede CCLVII 12 (occhi e mano). *(i)nferma*: *infirma*, debole, incapace di resistere; cfr. LXX 47, CCXII 8, CCCXXIX 6, ecc. Questa *infirmitas* dell'anima si contrappone alla fermezza e alla fissità del momento estatico evocato in CCLVII 1-2, «fermi eran li occhi...».

12. *gusto*: uno dei sensi (come la *vista* di CCLVII 9) coinvolti nel «doppio piacer», che riporta al campo d'immagini del pesce all'amo e all'adescamento verso il quale l'anima non è *ferma* (CCLVII 5-8); cfr. *Sen.* XI 14: «Erant in sermone hami inescati dulcibus sententiis»; *Fam.* IX 4, 8: «Inescatos hamos gutturi...» e *Fam.* XII 16, 20. *disusato bene*: messaggio complementare al *novo dilecto* di CCLVII 13.

13. *paura* ... *speranza*: i due *fluctus animi* antitetici caratteristici dello stato amoroso; cfr. nota a CCLIV 4.

14. *d'abandonarme* ... *entra due*: l'anima [v. 9] fu spesso sul punto d'abbandonarmi sospeso tra paura e speranza, in stato di dubbio, in forse. Parallelamente: «Io, che talor menzogna et talor vero | ò ritrovato le parole sue, | non so s'i' 'l creda, et vivomi *intra due*», per cui nota a CLXVIII 7.

CCLIX

Cercato ò sempre solitaria vita
(le rive il sanno, et le campagne e i boschi)
per fuggir questi ingegni sordi et loschi,
che la strada del cielo ànno smarrita;

et se mia voglia in ciò fusse compita,
fuor del dolce aere de' paesi toschi
anchor m'avria tra ' suoi bei colli foschi
Sorga, ch'a pianger et cantar m'aita.

Ma mia fortuna, a me sempre nemica,
mi risospigne al loco ov'io mi sdegno
veder nel fango il bel tesoro mio.

A la man ond'io scrivo è fatta amica
a questa volta, et non è forse indegno:
Amor sel vide, et sa 'l madonna et io.

Uno dei tanti testi del *Canzoniere* chiari nella lettera ma oscuri nell'assunto. Il «buio che qui s'incontra» (Muratori) si dirada in parte osservando come nel sonetto (per alcuni, senza ragione, epistolare) la lode della «solitaria vita» (vv. 1-2) sia accompagnata dal motivo della scrittura (*cantar*, v. 8; *la man ond'io scrivo*, v. 12), che la vera solitudine favorisce (*aita*) nell'*otium* sereno del sapiente. L'*amor solitudinis*, in libertà di scelta, porterebbe a Valchiusa, Parnaso ed Elicona transalpina (*Fam.* XIII 8, 13-16), patria propria d'ogni grazia dello spirito (seconda quartina); ma la Fortuna *nemica* violenta riconduce il poeta in altra direzione, verso quel *loco* pieno di strepito e di confusione, di sovvertimento e di pena, dove l'*infelix habitator urbium*, smarrito di sé e del cielo (vv. 3-4), *cecum et transversum*, è costretto a marciare nel fango («Cogitur ... cenum terere» è detto nel *De vita solitaria* I 2 [p. 290], in sintonia col v. 11), tale qual è Avignone agli occhi di Petrarca, in versi e in prosa (prima terzina). La difficoltà posta dalla misteriosa ultima terzina comporta probabilmente un'ellissi di pensiero, integrabile appunto da un passo del primo libro del *De vita solitaria*, dove è trattato il tema, già toccato da Quintiliano a da Seneca, di vincere il destino con l'ingegno, «vincens ingenio fortunam» (I 4, p. 314), quando, stretto da *negotia* e necessità, il dotto solitario è risospinto nel tumulto delle città. È dunque una *imaginaria solitudo* in mezzo allo strepito cittadino quella che, forse giustamente («et non è forse indegno», v. 13), permette al poeta di ricrearsi artificialmente un *secretum* intellettuale e di cantare ancora («la man ond'io scrivo»), come *vide* quella volta il testimone Amore, con un verbo intensamente perfettivo che

allude a un'occasione non dichiarata ma forse presente nel Libro (quella del dittico CCLVII-CCLVIII?). Il verbo *sa* finale, che, contrapposto alla perfettività di *vide* nello stesso verso, denota la continuità della memoria positiva («Amor sel vide, et sa 'l madonna et io»), riprende circolarmente la complicità del *sanno* iniziale (v. 2), ad indicare che il *cantar* sgorgato dai boschi e dalle acque solitarie può (*forse* e non sempre) equivalere allo scrivere esposto al pubblico.

Sonetto immesso nei *Fragmenta* nella 'forma' Queriniana nel periodo 1373 - luglio 1374; forse riferibile al momento valchiusano 1345-47 (per Wilkins 1342-1343, *The Making*, p. 352), segnato da veloci spostamenti ad Avignone, e in particolare al tempo della prima redazione del trattato *De vita solitaria* (1346), almeno per la certo non innocente allusione della *solitaria vita* del primo verso, ribaltata in rime.

Sonetto su cinque rime secondo lo schema ABBA ABBA, CDE CDE, come CCLVIII. Assonanza in AC, *-ita*, *-ica*.

1. *Cercato* ... *solitaria vita*: tema dell'*amor solitudinis*, congiunto all'*amor libertatis*, caratteristico di molte rime, trattato nel libro *De vita solitaria* in opposizione all'infelicità dell'*habitator urbium* («le cittadine infauste mura» di Leopardi appunto nell'idillio *La vita solitaria*); cfr. CXXIX 2-3, CCXXXVII 25.

2. *rive* ... *campagne* ... *boschi*: tutti testimoni della vita del solitario, partecipi del suo affanno. Cosí, con lo stesso verbo, in *Solo et pensoso*: «credo omai che monti et piagge | et fiumi et selve *sappian* di che tempre | sia la mia vita» (XXXV 9-11), nella sestina *Non à tanti animali*: «ché tanti affanni uom mai sotto la luna | non sofferse quant'io: *sannolsi* i boschi» (CCXXXVII 10-11) e nel sonetto 'in morte' CCLXXXVIII 9-14: «Non è sterpo né sasso in questi monti, | non ramo o fronda verde in queste piagge, | ... | che non *sappian* quanto è mia pena acerba»; cosí nella prima *cantilena oculorum*, LXXI 37-38: «O poggi, o valli, o fiumi, o selve, o campi, | o testimon' de la mia grave vita».

3. *per fuggir*: la stessa formula in *Solo et pensoso*, XXXV 3, cfr. nota a LXXIV 4. Similmente nel *De vita solitaria*, rivolto al destinatario Filippo di Cabassole: «ut te diligam, illud esse non ultimum, quod amore solitudinis et huic coniuncto libertatis studio vicinam tibi nunc et prope contiguam romanam quam vocant curiam *fugis*...» (I 1, p. 274); «hominum vestigia fugientem» (*Fam*. VI 3, 69). *ingegni* ... *loschi*: persone naturalmente inclinate a non sentire (*sordi*) e a non vedere (*loschi*), con latinismo semantico; cfr. CCLXVII 3; *Tr. Cup*. IV 90. Per il significato di *loschi* si veda il gran cartaginese Annibale detto «doge losco» in *Tr. Fame* Ia 127; *Afr*. II 32 e *De viris* XVII 26, dove Annibale è *Oculo* ... *amisso*. Cosí nel sonetto extravagante indirizzato a uno sconosciuto di Parigi, *Piú volte il dí*, 5 (Vaticano lat. 3196, c. 9*r*; Solerti, XVI): «al mio veder fragile e losco» (sempre in rima con *fosco* e *tosco*).

4. *strada del ciel*: la stessa «via ch'al ciel conduce» di LXXII 3 (cfr. XXIX 40, LXVIII 4, CCLXI 7-8), la retta via *smarrita* come in XLVII 6 e in *Inf*. I 3.

5. *se mia voglia* ... *compita*: se il mio desiderio di fuggire in cerca di solitudine si realizzasse.

6-8. *fuor del dolce aere* ... *Sorga*: lontano dalla Toscana, eccezion fatta per l'Italia, mi avrebbe ancora tra i suoi bei colli ombrosi [*foschi*] la valle della Sorgue [*Sorga*]. Il *dolce aere* toscano, come luogo mentale archetipico, è anche nel primo sonetto dell'Aura, che risospinge a Valchiusa: «fuggo dal mi' natio dolce aere tosco; | ... | cerco 'l mio sole...» (nota a CXCIV 6); anche nel sonetto disperso sopracitato *Piú volte il dí*, 8: «tempo fia di tornarsi a l'aere tosco». Per il tema valchiusano *Fam*. VI 3, 68-71 e XIII 8, 13-16. *foschi*: aggettivo che denota non

negativamente l'intensità dell'ombra di Valchiusa, «di bei colli ombrosa chiostra» (nota a CXCII 8); altri *loci similes*: «per luoghi ombrosi et foschi mi son messo» (CCLXXXI 6), «al bel seggio, riposto, ombroso et fosco» (CCCXXIII 40). *a pianger ... m'aita*: il *murmur aquarum* della Sorga aiuta il canto doloroso del poeta con la partecipazione che Petrarca attribuisce alle cose della natura, come in CXLVIII 7: «un bel rio ch'ad ognor meco piange»; cfr. CCXXXVII 25-27. La dittologia verbale *pianger et cantar* equivale alla sincronia iniziale di *piango et ragiono*, per cui nota a I 5, CCLII 1.

9. *fortuna ... nemica*: tema finale del vicino sonetto CCLIII 14; la «Fortuna agli occhi miei nemica» di CCV 12, l'«empia et vïolenta mia fortuna» di CCCXXXI 8.

10. *loco*: Avignone, città sempre antitetica a Valchiusa, il tumulto contro la pace, l'infernale confusione contro la solitudine angelica (*De vita solitaria* I 1, p. 274). *mi sdegno*: m'indigno di; cfr. CCCXXIII 59.

11. *veder nel fango*: forse un'eco di Cicerone ad Attico (II XXI): «Et, ut Apelles si Venerem aut si Protogenes Jalysum illum suum coeno oblitum videret, magnum credo acciperet dolorem» (Daniello). *tesoro mio*: la preziosa donna del *Canzoniere*, 'in vita' (nota a CCXXVII 7) e 'in morte' (CCLXIX 5, CCLXX 5, CCCXXXIII 2).

12-13. *A la man ... questa volta*: per questa volta, una volta tanto [*a questa volta* di *Inf*. VIII 20], la fortuna è propizia alla mano con la quale scrivo (alludendo al *cantar* che insolitamente nasce nella perfida *Avinio* invece che nell'amichevole valle della Sorgue). Per la formula *è fatta amica* cfr. l'*incipit* di Cavalcanti «Se Mercé *fosse amica* a' miei disiri», da cui forse Dante, *Inf*. V 91: «Se *fosse amico* il re dell'universo». Il passo del primo libro del *De vita solitaria* che può spiegare il testo è il seguente: «Nam et ego unum hoc in necessitate remedium inveni, ut in ipsis urbium tumultibus imaginariam michi solitudinem secessu aliquo, quantum sinor, et cogitatione conficiam, vincens ingenio fortunam – quo remedii genere sepe quidem hactenus usus sum; et quoniam futuri semper incerta conditio est, an adhuc usurus sim nescio –; certe, *libera si contingat electio, solitudinem veram propriis in sedibus quesiturus*. Quod et dum licuit semper feci, et quam cupide nunc faciam vides...» (I 4, p. 314); cfr. *Var*. LII = *Disp*. 47, a Stefano Colonna «de ymaginaria ac vera solitudine». *et ... indegno*: e forse non è cosa ingiusta. Rima derivativa con *sdegno*.

14. *sel vide*: vide che era una cosa giusta (con verbo medio d'intensa partecipazione del soggetto all'azione). Situazione dantesca, *Amor, da che convien*, 46-47: «Qual io divegno sí feruto, Amore, | *sailo tu*», da cui nel *planctus* CCLXVIII in prima stesura «qual io divento Amor *sel vede*» (cfr. nota al v. 54 e a CCCXXIV 12). *sa 'l*: lo sa (verbo singolare con il doppio soggetto *madonna et io*).

CCLX

In tale stella duo belli occhi vidi,
tutti pien' d'onestate et di dolcezza,
che presso a quei d'Amor leggiadri nidi
il mio cor lasso ogni altra vista sprezza.

Non si pareggi a lei qual piú s'aprezza,
in qual ch'etade, in quai che strani lidi:
non chi recò con sua vaga bellezza
in Grecia affanni, in Troia ultimi stridi;

no la bella romana che col ferro
apre il suo casto et disdegnoso petto;
non Polixena, Ysiphile et Argia.

Questa excellentia è gloria, s'i' non erro,
grande a Natura, a me sommo diletto,
ma' che vèn tardo, et súbito va via.

Sonetto che apre un trittico di lode (stilnovistica) sul binomio di bellezza ed onestà, virtú e leggiadria (CCLXI 6, CCLXII 1-4), congiunte in una sola donna impareggiabile, davanti alla quale vengono meno gli esempi classici di beltà (Elena, vv. 7-8) e di virtú (prima terzina, e CCLXII 9-11). In questo primo testo dell'omogenea microsequenza prevale il sentimento della *brevitas* d'ogni gioia terrena e d'ogni contemplazione positiva (*vidi* e *vista* sono voci tematiche), cosí come l'«alma vista» del sonetto CXCI, che dà nutrimento e felicità, è immersa nella labilità del tempo. Il turbamento dello spettatore, concentrato nell'ultimo verso, dove si scontrano i due avverbi antitetici *tardo* (la lentezza nella percezione della cosa bella e salutifera) e *súbito* (la fugacità del piacere), ha un suo corrispettivo formale nelle quartine, se un indizio si può cogliere nell'inversione dello schema incrociato mediante uno schema inusuale di rime alterne.

I sonetti CCLX-CCLXI e CCLXII-CCLXIII sono trascritti dall'autore in un duerno inserito tra l'ultimo quaderno della Prima Parte e il primo quaderno della Seconda: sono le ultime rime aggiunte della vulgata tra il 1373 e il 18 luglio 1374 (Wilkins, *The Making*, p. 186).

Sonetto su cinque rime con quartine speculari a rime alterne, come CCLXXIX, secondo lo schema ABAB BABA, CDE CDE; cfr. Molinari, *Quartine anomale*. Assonanza in CD, *-erro*, *-etto*.

1. *In tale stella*: sotto una stella cosí benigna, in sí felice congiuntura; forse con rinvio interno all'occasione positiva che promuove i sonetti CCLVII-CCLVIII.

Similmente «*in tale stella* presi l'ésca et l'amo», CCXII 14; cfr. CCXVII 11, CCXL 11, CCXCVIII 12. Probabile intenzionale ambiguità tra *stella* e *occhi*, perché anche gli occhi della donna sono due stelle (CCXCIX 3, ecc.); cfr. Dante, *Lo doloroso amor*, 4-5: «la luce | che avëan li occhi miei *di tale stella*». *vidi*: verbo di raccordo col *vide* finale del sonetto che precede, CCLIX 14; la stessa clausola finale di verso in CCVII 54, «dal dí che 'n prima *que' belli occhi vidi*».

2. *pien' d'onestate* ... *dolcezza*: occhi similmente «pien' di letitia et d'onestate, | e 'l parlar di dolcezza» nella canzone CCCXXV 95-96, con la *dulcedo* caratteristica di quegli occhi lucenti (CCLVII 14). Tema dei vicini sonetti CCLXI 6 e CCLXII 1-4.

3. *che*: in dipendenza da *tale* del primo verso. *presso a quei*: a paragone di quegli occhi. *d'Amor leggiadri nidi*: gli stessi occhi «*leggiadri* dove Amor fa nido» (LXXI 7), che sono stilnovisticamente sede di Amore; cfr. CCLXXX 8.

4. *cor lasso*: il perpetuo cuore stanco del protagonista del *Fragmentorum liber* davanti alle «varietati» dello stato amoroso; cfr. nota CCXLV 13; CXXV 56, CLXXVIII 5, CXCIV 5, CXCVIII 4, CCCLXVI 114. *ogni altra* ... *sprezza*: non tiene in considerazione altro oggetto visibile; cfr. CXLIV 10-11: «ogni altra vista oscura | da indi in qua m'incominciò apparere».

5. *Non si pareggi*: perché la bellezza di madonna «al mondo non à pare», cfr. nota a CCLXIII 12; CCXVIII 2, CLXXXVIII 3. *qual*: qualunque donna, con la ripresa di *Qual donna* nell'*incipit* del sonetto che segue, CCLXI 1. *s'aprezza*: è pregiata di piú. Rima ricca e derivativa con *sprezza*.

6. *in qual* ... *in quai che strani lidi*: in qualsivoglia epoca e in qual che sia paese straniero, «in qual che stranio clima» (CXXXV 2), con ripresa enfatica di *qual* del v. 5; cfr. nota a CCXXXVII 32 (*in qua' che*). Per *quai*, forma ridotta come *tai* per *tali*, cfr. nota CLXXV 6; CCXXXVII 32.

7-8. *non chi recò* ... *stridi*: non si pareggi a lei Elena, evocata in un paragone di bellezza e di lutto in CCXXV 7-8; *Tr. Cup.* I 135-38. *ultimi stridi*: lamenti estremi. La clausola similare *ultime strida* in CCCLXVI 71.

9. *no la bella*: non «si pareggi a lei» (v. 5) la bella romana Lucrezia, citata col suo nome nel terzo anello della piccola serie CCLXII 9-11 come severo esemplare di *onestate*; cfr. *Tr. Pud.* 130-32; *Fam.* XIII 8, 3, XXI 8, 24; CCCLX 99-100. *col ferro*: lo stesso pugnale di Lucrezia richiamato in CCLXII 11.

10. *disdegnoso petto*: pieno di sdegno per l'oltraggio di Tarquinio.

11. *Polixena*: la figlia di Priamo e di Ecuba, uccisa da Pirro sulla tomba di Achille per vendetta postuma (*Inf.* XXX 13-21); «fortis et infelix ... virgo» dice Ovidio, *Met.* XIII 451. *Ysiphile*: figlia di Toante re di Lemno, anch'essa esempio di fedeltà a Giasone irretito dalla 'barbara' Medea e «coniugio fraudata»; cfr. *Tr. Cup.* I 133-34; *Inf.* XVIII 91-94. *Argia*: moglie di Polinice, anch'essa «fida» alla memoria del marito, che tenta di seppellire alle porte di Tebe nonostante il divieto di Creonte (Stazio, *Theb.* I 111-15, 312 sgg.); cfr. *Tr. Cup.* I 143-44; *Fam.* II 15, 2; *De remediis* II 13. Per l'intero verso si ricorda la somma dantesca di *Purg.* XXII 110 «Antigone, Deïfile e Argia» (Trovato).

12. *Questa excellentia*: la superiorità in bellezza e in virtú della donna del *Canzoniere* rispetto alle altre celebri donne belle e virtuose, che è «gloria ... | grande a Natura». *è gloria*: con rimando interno alla doppia «gloria mia» di CCLVII 12, cfr. CXCII 1, CCXLVI 7. *s'i' non erro*: la stessa formula per lo stesso tema in CCCLXI 14: «ch'a tutte, s'i' non erro, fama à tolta» (circa la possibile incompletezza del catalogo, per quanto impossibile).

13. *Natura*: per il tema della donna come dono della natura e dono celeste

cfr. CCXLVIII 1-2, introduzione a CCLXII. *diletto*: la fuggevole *delectatio* del contemplante, implicata con il «novo dilecto» di CCLVII 13 e col «doppio piacer» di CCLVIII 11.

14. *ma' che*: solo che, sennonché. Antico provenzalismo (*mais que* da MAGIS QUAM) siciliano, guittoniano e dantesco, *Inf.* IV 26; cfr. nota a Dante da Maiano, *Ahi gentil donna*, 9. *vèn tardo … va via*: questo mio *diletto* viene lentamente, si realizza con difficoltà, e subito sparisce. Altri pone a soggetto *excellentia*, o, peggio, *gloria* (Dotti).

CCLXI

Qual donna attende a glorïosa fama
di senno, di valor, di cortesia,
miri fiso nelli occhi a quella mia
4 nemica, che mia donna il mondo chiama.

Come s'acquista honor, come Dio s'ama,
come è giunta honestà con leggiadria,
ivi s'impara, et qual è dritta via
8 di gir al ciel, che lei aspetta et brama.

Ivi 'l parlar che nullo stile aguaglia,
e 'l bel tacere, et quei cari costumi,
11 che 'ngegno human non pò spiegar in carte;

l'infinita belleza ch'altrui abbaglia,
non vi s'impara: ché quei dolci lumi
14 s'acquistan per ventura et non per arte.

Secondo sonetto del ciclo della lode di madonna, imperniato sulla somma, non sempre conciliabile in natura, di «honestà con leggiadria» (v. 6). Dantesco, dalla *Vita Nuova* al *Convivio*, è il tema iniziale del confronto della *domina* del cuore con le altre donne, coinvolte in quel *mirar fiso* che è già sintomo di astrazione 'contemplativa': «Qual donna attende a glorïosa fama | ... | *miri* fiso nelli occhi a quella mia | nemica...»; tutto petrarchesco è invece il cumulo dei vari attributi («'l parlar ... | e 'l bel tacere, et quei cari costumi», prima terzina), nonché l'equazione di sostanze discordanti («mia | memica ... mia donna»), con il forte avverbio *ivi* ... *Ivi* in posizione anaforica a cavallo tra fronte e sirma (vv. 7 e 9), che nasconde gli abbaglianti occhi di lei, quei *dolci lumi* che diffondono il *dulce lumen* di Sapienza (v. 13), rifugio d'«ogni virtute» e specchio di salvazione come nelle tre *cantilene oculorum* (LXXI-LXXIII).

Sonetto su cinque rime secondo lo schema ABBA ABBA, CDE CDE, come CCLXII, terzo elemento del trittico, e CCCLXIII.

1. *Qual*: qualunque, a ripresa dell'iterazione enfatica *qual* ... *qual* ... *quai* del sonetto precedente (CCLX 5-6) nella continuità tematica della sequenza CCLX-CCLXII. Nell'attacco «Qual donna attende ... | *miri*» la somma di molti ricordi danteschi: «qual vuol gentil donna parere | vada con lei...» (canzone di lode *Donne ch'avete*, 31-33, *Vita Nuova* XIX); «Però *qual donna* sente sua bieltate | biasmar ... | *miri* costei ch'è essemplo d'umiltate!» (altra canzone «in loda di costei» *Amor che ne la mente*, 68-70, *Conv.* III); «e *qual donna* gentil questo non

crede, | vada con lei e *miri* li atti sui» (nella stessa seconda canzone del *Convivio*, vv. 39-40). *attende*: tende, aspira. *gloriosa fama*: la stessa «fama gloriosa» della canzone che apre la Seconda Parte del Libro, CCLXIV 59; richiamo alla *gloria* in natura del sonetto che precede, CCLX 12.

2. *senno* ... *valor* ... *cortesia*: saggezza, virtú, generosità verso gli altri (*cortesia* che è anche attributo del divino, come in LXXXI 6), variamente annoverati in gran cumulo in tutto il Libro, CLVI 9, CCXV 7, CCXLVII 4, CCCXXXVIII 5, ecc.; *Tr. Mor.* I 163; *Inf.* XVI 67, *Purg.* XVI 116.

3. *miri fiso*: guardi fissamente, con intensità, a ricordo del *miri* dantesco (cfr. nota al v. 1), qui potenziato dall'avverbio *fiso* che intercetta l'estasi sempre dantesca di quella contemplazione, come le soverchianti *cose* che il poeta non può *mirar fiso* nella canzone del *Convivio* sopracitata, *Amor che ne la mente*, 59-61; cfr. *Donne ch'avete*, 55-56; nota a XVII 8, XLVIII 11, CXXVII 13. *mia*: aggettivo possessivo dissociato dal sostantivo *nemica*, a dissoluzione d'un unitario sintagma del *Canzoniere*: «de la dolce et amata mia nemica» (nota a CCLIV 2), «di quella dolce mia nemica et donna» (CCII 13), «la mia cara nemica» (CCCXV 6); come in questi luoghi l'emozione della *nemica* è immersa nella figura dell'*oxymoron*, qui è esaltata dal potente *enjambement*.

4. *mia donna*: rinvio interno alla «mia nemica et donna» di CCII 13. *il mondo*: la gente (i lettori delle «rime sparse»). La stessa clausola il *mondo chiama* in *Tr. Et.* 136.

5. *Come s'acquista* ... *come*...: in dipendenza da *s'impara* del v. 7, insieme a *come* del v. 6.

6. *giunta*: congiunta. *honestà con leggiadria*: binomio tematico dei due sonetti circostanti CCLX e CCLXII, a volte con i due elementi in tensione tra loro («or vestirsi honestate, or leggiadria», CXII 7), ma qui non discordanti nella tematica della lode e nella vista dell'*oculus mentis*, come nel sonetto a struttura binaria «Due gran nemiche inseme erano *agiunte*, | Bellezza et Honestà, con pace tanta...» (CCXCVII 1-4).

7. *ivi*: in quei begli occhi di madonna (v. 3), con ripresa ad attacco della prima terzina e in uscita (*vi s'impara*, v. 13). *qual*: in *variatio* di *come* ... *come* ... *come*, e a rintocco interno del *Qual* iniziale. *dritta via*: la giusta e spedita strada al bene, l'«iter rectum et securum» verso la salvezza del *De otio* (II, p. 808; I, p. 578), la «diritta via ... smarrita» di *Inf.* I 3; similmente «seguir lei per via dritta expedita», XCI 7 CXIX 84, CXXXIX 9. Gli occhi della donna come *via salutis* nella seconda *cantilena oculorum*, che mostrano «la via ch'al ciel conduce»: «Questa è la vista ch'a ben far m'induce, | et che mi scorge al glorioso fine...» (LXXII 3, 7-8), con quella salvifica *leggiadria* annunciata sulle soglie del Libro: «da lei vien l'animosa leggiadria | ch'al ciel ti scorge per destro sentero» (XIII 12-13).

8. *di gir al ciel*: la stessa «via de salir al ciel» di LXVIII 4, qui attraversata da altro *enjambement*; cfr. nota a CCLIX 4. *che lei aspetta et brama*: altro ricordo di Dante stilnovista, *Donne ch'avete*, 29: «Madonna è disiata in sommo cielo» (*Vita Nuova* XIX); cosí in CCXLVIII 7: «questa aspettata al regno delli dèi...».

9-10. *Ivi*: sempre in quegli occhi e «dolci lumi» (vv. 3 e 13), dove si legge il bene, come nelle tre 'canzoni degli occhi'. Ripresa anaforica di *ivi* del v. 7. *'l parlar* ... | *e 'l bel tacere*...: tutti attributi della donna, che si specchiano nel suo sguardo; sono vere 'armi' di Amore, come nella canzone CCLXX 76-82: «L'arme tue furon gli occhi ... | *il pensar e 'l tacer*, il riso e 'l gioco, | l'abito honesto e 'l ragionar cortese, | le parole...» L'interpretazione (Carducci, Santagata) che vede in *Ivi* «tutta insieme la donna» prescinde dal fatto che la donna del *Canzo-*

niere è sempre parcellizzata (sentimento dell'assenza), nonché dalla simbologia delle *cantilene oculorum*, dove il mobile sguardo è di per sé «specchio» d'ogni virtú: «poi che Dio et Natura et Amor volse | locar compitamente ogni virtute | in quei be' lumi...» (LXXIII 37-39). *che nullo stile aguaglia*: che nessuno degli stili piú raffinati può pareggiare. Rinvio interno al secondo sonetto del guanto: «ch'agiunger nol pò *stil* né *'ngegno humano*», per cui cfr. nota a CC 8. *cari costumi*: lo squisito modo di essere (l'aggettivo *caro* vale tanto 'raro, raffinato' alla provenzale quanto affettivamente 'grato'), rispondente al «dolce costume» evocato nel *planctus* CCLXX 22; cfr. nota a CV 66.

11. *che 'ngegno human* ... *in carte*: messaggio corrispondente a «che 'ngegno o stil non fia mai che 'l descriva» di CLVII 3. *spiegar in carte*: distendere attraverso la scrittura (con sentimento etimologico del verbo EXPLICARE), perché ineffabile e indicibile; cfr. XLIII 11, XCVII 14, CIV 5, CXLVI 2, ecc.

12. *l'infinita belleza*: la «bellezza infinita» (XXXI 7, CCIII 5) di quegli occhi, quella non terrena, e quindi non finita, *pulchritudo*. *altrui*: con rimozione è indicato il poeta stesso, sempre abbagliato da quegli occhi splendenti come il sole. *abbaglia*: verbo tipico dello sguardo dell'Altro (e di Sapienza secondo il 'codice' agostiniano), che appunto abbaglia «chi ben fiso 'l guarda» (XLVIII 11); cfr. LXX 44, CXXVII 48, CXXXIII 10-11, CCXXI 7.

13. *vi*: sempre in quegli occhi, a variazione di *ivi* ... *Ivi*. Con *non vi s'impara* il controcanto a *ivi s'impara* (v. 7), intendendo che «la bellezza sia dono infundevole, ma senno, valore e cortesia sieno doni acquistevoli» (Castelvetro). *dolci lumi*: altro richiamo interno al *dolce lume* sapienziale della seconda *cantilena oculorum* (cfr. note a LXXII 2-3 e a CCLVIII 1).

14. *s'acquistan*: altro controcanto a *s'acquista*, v. 5. *ventura* ... *arte*: i doni della sorte contro i doni dell'applicazione, dell'artificio, esercizio e studio; «non a caso è vertute, anzi è bell'arte» (cfr. nota a CCCLV 14).

CCLXII

– Cara la vita, et dopo lei mi pare
vera honestà, che 'n bella donna sia.
– L'ordine volgi: e' non fur, madre mia,
4 senza honestà mai cose belle o care;

et qual si lascia di suo honor privare,
né donna è piú né viva; et se qual pria
appare in vista, è tal vita aspra et ria
8 via piú che morte, et di piú pene amare.

Né di Lucretia mi meravigliai,
se non come a morir le bisognasse
11 ferro, et non le bastasse il dolor solo.

Vengan quanti philosophi fur mai
a dir di ciò: tutte lor vie fien basse;
14 et quest'una vedremo alzarsi a volo.

In questo sonetto dialogato il Castelvetro sente tre voci: quella «d'una donna anziana, la quale il P. per riverenza chiama madre» (v. 3), quella di Laura e quella del poeta «lodante Laura» a mo' di commento. Tale tripartizione del testo nei segmenti dei vv. 1-2, 3-11, 12-14, adottata da tutti i commentatori ed editori moderni (anche l'edizione Contini chiude il dialogo al v. 11), se è anomala rispetto ai sonetti dialogati del *Canzoniere*, dove il colloquio interiore è sempre a due voci dell'Io con se stesso variamente dissociato in occhi, anima e cuore (LXXXIV, CL, CCXLII, cfr. introduzione a CCXXII), tanto piú è stravagante nell'attribuire alla donna lodata (sequenza CCLX-CCLXIII) la lode di se stessa. Non c'è dubbio invece che la voce che risponde alla «madre» è una voce sola (vv. 3-14), appartenente al poeta che precisa la sua opinione ad un interlocutore altro da sé ma simile a sé, o facente parte di sé, come l'anima (CL) o il cuore (CCXLII) o gli occhi (LXXXIV) o le stilnovistiche donne di tramite tra sé e l'Altro (CCXXII), per un raddoppio di analisi e quindi di tormento. C'è da aggiungere che rispetto agli altri sonetti dialogati, dove la prima battuta è sempre dell'Io inquieto, in questo testo la situazione è rovesciata, essendo l'apertura affidata alla voce dell'altro da sé: quindi un personaggio forte, simbolicamente autonomo, assoluto e rappresentabile, come è la gran Madre Natura, *genitrix rerum* (Alano di Lilla) e *communis parens* degli esseri viventi (Cicerone), che dona alle piante e agli animali l'esistenza («Cara la vita...) e all'uomo in piú una «perfecta mens, id est absoluta ratio, quod est idem virtus», cioè ciceronianamente *honestas* (*Tusc.* V XIII 37-39). Sembra dunque che il poeta, alla ma-

niera di Alano che discute con Natura nel *De planctu Naturae* (per altro conchiuso dai 'Trionfi' di *Castitas*, *Temperatia*, *Largitas* e *Humilitas*), voglia precisare a Natura e a se stesso che l'*utilitas* del vivere non è prioritaria rispetto all'*honestas* dei comportamenti, e che anzi «senza honestà» le creature umane, «cose belle o care», è come se fossero morte (da cui l'*exemplum* tematico di Lucrezia, che senza onore era già morta anche senza ausilio dello stiletto, vv. 9-11). Non sarà casuale che Natura apra, fin dall'inizio, la compatta sequenza CCLX-CCLXII, dove è annunciato che l'*excellentia* di grazie rare e ritenute spesso discordanti (bellezza piú virtú) sia «gloria ... | grande a Natura» (CCLX 12-13), creativa oltre i suoi limiti: infatti la donna *gloria matris*, come scrive Claudiano di Proserpina rispetto a Cerere (*De raptu* II 36), è aspettata e desiata in cielo (CCLXI 7-8) per similarità col divino.

Sonetto su cinque rime secondo lo schema ABBA ABBA, CDE CDE, come CCLXI e CCLXIII. Assonanza in AD, *-are*, *-asse*.

1-2. *Cara la vita*...: cosa buona e preziosa mi sembra la vita, e dopo la vita (nell'ordine delle preferenze) mi sembra preziosa l'onestà. L'aggettivo iniziale, implicato con i *cari costumi* del sonetto che precede (cfr. nota a CCLXI 9-10), è speculare a *care* nella posizione opposta alla fine della prima quartina (v. 4); la quale drammatizza la concezione dell'essere a tre termini, onestà-bellezza-vita, rovesciata nella seconda quartina in disonore e morte, restando al centro il tema della *bella donna* (vv. 2 e 6). *vera honestà*: corrispondente a «quod vere honestum est» e «quod proprie dicitur vereque est honestum» di Cicerone (*De officiis* III IV 17), in opposizione a un'onestà *secunda*, secondaria o comune (*ibid.*).

3-4. *L'ordine volgi* ... *care*: svolgi e precisa l'ordine delle parole con 'Cara l'onestà, e dopo di lei mi pare cara la vita', perché non sono mai esistite [*e' non fur* ... *mai*, con *e'* soggetto pronominale prolettico] creature belle e amabili che non fossero oneste. Le parole del poeta (vv. 3-14), a integrazione della proposizione della Madre (vv. 1-2), seguono dunque il tema (stoico) del quinto libro delle *Tusculanae* di Cicerone, secondo il quale «nihil bonum esse nisi quod honestum esset» (*Tusc.* V VII 18-19, V XI 33, ecc.), dove nel *bonum* è annesso anche il bello, e addirittura «candiduli dentes, venusti oculi, color suavis...» (*Tusc.* V XVI 46). La giunzione di Bellezza con Onestà anticipa il tema di Lucrezia della prima terzina: «et facies animo dignaque parque fuit», secondo il toccante passo ovidiano dei *Fasti* II 758. Per *cose* ... *care* forte implicazione con le *care* | *cose tra noi* del contiguo sonetto CCLXIII 9-10.

5. *qual*: con stretto rinvio a *Qual donna* iniziale del sonetto che precede, per cui cfr. nota a CCLXI 1.

6. *donna*: «vera donna», secondo il tema del sonetto che segue CCLXIII 5-6, DOMINA e signora di se stessa. *né viva*: non piú viva, come se fosse morta. Ricordo di san Paolo, *1 Tim* V 6, detto delle vedove: «Nam quae in deliciis est, vivens mortua est» (Daniello). *et se qual pria*...: e se all'aspetto [*in vista*] appare «donna» e «viva» come era prima... Altro rintocco di *qual* dentro la sequenza (cfr. nota al v. 5), qui con equivocità.

7-8. *è tal vita* ... *pene amare*: questa vita privata di *honor(e)* è assai piú dura e crudele della morte e piena di tormenti piú amari. Probabile eco di *Inf.* I 5-7: «esta selva selvaggia e aspra e forte | ... | tant'è amara che poco è piú morte». Per la dittologia in fin di verso *aspra et ria* cfr. nota a XXXIV 5. Rima ricca a eco di *ria* con *pria*.

9-10. *Né* ... *se non*: e di Lucrezia mi sono meravigliato soltanto del fatto che per morire...; per il modulo *non* ... *se non* cfr. XIX 4, LIII 102-3, LXXVI 5-6.

Lucretia: «la bella romana che col ferro | apre il suo casto et disdegnoso petto» (CCLX 9-10), evocata all'inizio della sequenza e qui ripresa per sostenere la tesi che senza onore non c'è vita e che di fatto Lucrezia, anche senza pugnale (*ferro*), era già morta.

11. *ferro*: il pugnale di Lucrezia, «Nec mora, celato fixit sua pectora ferro», nei *Fasti* ovidiani, II 831; lo stesso lemma di CCLX 9, qui in posizione rovesciata all'interno del verso.

12-13. *philosophi* ... *a dir di ciò*: vengano tutti i filosofi della terra a discutere se l'utile (la vita, l'esistere) sia da anteporre all'onesto. Il rinvio sembra ai temi ciceroniani del *De officiis* III III 11: «Nam sive honestum solum bonum est, ut Stoicis placet, sive, quod honestum est, id ita summum bonum est, quemadmodum Peripateticis vestris videtur, ... dubitandum non est quin numquam possit utilitas cum honestate contendere...», ecc. *vie*: percorsi dialettici, indirizzi logici, argomentazioni, secondo la terminologia scolastica; cfr. *Purg.* XXXIII 88. *fien basse*: saranno terra terra, in opposizione all'*alzarsi a volo* dell'ultimo verso; il tutto sembra una 'citazione' delle *Tusculanae* V XXVII 76, sempre in un'opposizione: «sint sane illa genera bonorum, dum corporis et externa *iaceant humi* ... animi autem illa divina *longe lateque se pandant caelumque contingant*». Per la clausola in fin di verso Scherillo richiama *Par.* X 46-47: «E se le fantasie nostre son basse | a tanta altezza...».

14. *quest'una*: questa sola *via*, cioè quell'indirizzo di pensiero che esalta lo *splendor* e il *fulgor honestatis* (cosí sant'Ambrogio, passando in rassegna le varie *vie* dei filosofi nel *De officiis* II 1-4). *alzarsi a volo*: sollevarsi verso l'alto quasi volando; cfr. nota a CCCXLV 13, CCLXXXVII 4.

CCLXIII

Arbor victorïosa trïumphale,
honor d'imperadori et di poeti,
quanti m'ài fatto dí dogliosi et lieti
4 in questa breve mia vita mortale!

vera donna, et a cui di nulla cale,
se non d'onor, che sovr'ogni altra mieti,
né d'Amor visco temi, o lacci o reti,
8 né 'ngano altrui contr'al tuo senno vale.

Gentileza di sangue, et l'altre care
cose tra noi, perle et robini et oro,
11 quasi vil soma egualmente dispregi.

L'alta beltà ch'al mondo non à pare
noia t'è, se non quanto il bel thesoro
14 di castità par ch'ella adorni et fregi.

Sonetto conclusivo della Prima Parte del *Canzoniere*, copiato dall'autore nella vulgata insieme a tutta la serie omotematica CCLX-CCLXIII (cfr. introduzione a CCLX); sonetto ultimo trascritto ma non necessariamente ultimo scritto negli anni 1373-74 (Ponte, Santagata), a giudicare dalla speculare canzone alla Vergine (1366?), destinata alla posizione finale della Seconda Parte e del Libro in data abbastanza precoce da un Petrarca sempre pronto ad estrarre cedole e schedule dai suoi cassetti (lettera a Pandolfo Malatesta del 4 gennaio 1373, *Sen.* XIII 11) e a calamitare dal passato soluzioni per il presente. Il «tu» del testo (*m'ài fatto*, *mieti*, *temi*, *tuo senno* ecc.), se può anticipare l'intimità colloquiale della Seconda Parte (Ponte), è però qui vincolato dal fatto che la prima allocuzione è a un albero, «Arbor victorïosa trïumphale...» Cosí il testo evoca e invoca i «verdi rami» del *laurum* (V 13), l'«onorata et sacra fronde» (XXXIV 7) di Apollo e della poesia (prima quartina), da dove erompe per contiguità d'immagine la «vera donna» (seconda quartina), che, indossando quel simbolo e portando quel nome, continua a sfuggire come Dafne ai lacci d'Amore, incurante degli 'inganni' (in rima, in versi) del poeta. Il '*triumphus Pudicitie*' delle terzine è congruo al tema «triumphale» del lauro-Dafne (quindi ai motivi iniziali dei *Fragmenta*), perché anche la Ninfa «innupta» è avversa a chi la chiede, «nec quid Hymen, quid Amor, quid sint conubia, curat» (Ovidio, *Met.* I 480; vv. 5-8), e sente su di sé il conflitto tra bellezza e onestà («voto ... tuo tua forma repugnat», *Met.* I 489), restando il poeta come Apollo in contemplazione di quell'*Arbor* inalterabile che per un momento della vita breve era stato una *donna* (*Met.* I 557-65).

Sonetto su cinque rime secondo lo schema ABBA ABBA, CDE CDE, come CCLXI-CCLXII. Assonanza in AC, *-ale*, *-are*, e in BE, *-eti*, *-egi*; consonanza in CD, *-are*, *-oro*.

BIBLIOGRAFIA: Santagata, *Frammenti dell'anima*, pp. 301-3.

1-2. *Arbor victorïosa ... poeti*: l'alloro, insegna di vittoria e di trionfo al «gemino valore» dei condottieri e dei poeti; «Laurum per hoc pariter convenire utrisque, scilicet cesaribus et poetis, quia perimmortalem» (*Coll. laur.* XI 17; cfr. note a CLXI 5 e 6; Stazio, *Achil.* I 15-16; *Par.* I 29; *Epyst.* II 10, 20-21; *Afr.* IX 72-73; *Fam.* IV 3, 14). L'intonazione dell'esordio rimanda alla scansione solenne dell'Orazione per la laurea: «arbor sacra metuenda et venerabilis...» (*Coll. laur.* XI 10), nonché dell'inno *Vexilla regis*: «Arbor decora et fulgida...» *Arbor(e)* è femminile come in latino: il che permette di avvicinare strutturalmente fin da principio l'identificazione di *Arbor* (il *laurum-laurea*) con *donna*, v. 5 (*Laura*). Nel *Triumphus Pudicitie* la donna «vincitrice» di Amore depone nel tempio «le sue *victorïose* et sacre fronde» (vv. 184-86). *honor*: simbolo onorifico, come in CLXI 5, «O fronde, honor de le famose fronti»; qui in rapporto di equivocità con *onor* (v. 6) e con l'*honor* del sonetto che precede CCLXII 5.

3. *quanti ... lieti*: quanti giorni tristi e lieti, in opposizione alla *brevitas* del vivere (v. 4); cfr. CLXXXI 4, e anche per la contrastante dittologia CLXXIII 12, CCXXII 1, CCCXXV 56.

4. *breve ... vita mortale*: aggettivazione antitetica all'*eterna viriditas* e all'*immortalitas* del lauro, che non teme la vecchiaia e il passare del tempo (*Coll. laur.* XI 16-21).

5. *vera donna*: invocazione che si somma e sovrappone a quella dell'*Arbor*, prima un simbolo arboreo, poi il corrispettivo umano in carne ed ossa, perciò 'vero'. Implicazione con la *domina* del sonetto che precede, CCLXII 6. *cale*: importa; cfr. CIX 8, con il luogo parallelo del sonetto *Vidi fra mille donne*: «Nïente in lei terreno era o mortale, | sí come a cui del ciel, non d'altro, calse» (nota a CCCXXXV 6).

6. *se non d'onor*: il *se non* marca la limitazione ai paradossi del testo e di quello che precede, «*se non* come a morir le bisognasse | ferro» (CCLXII 10-11), «*se non* quanto ... par» (vv. 13-14). Alla clausola interna del primo emistichio quinario la parola *onor* rinvia al tema del sonetto che precede, CCLXII 3-6. *che ... mieti*: quell'onore che raccogli come una messe, avendo seminato il buon seme. Il verbo *mieti* è forse allusivo alla 'semina' di san Paolo *Ad Galatas* VI 8: «Quae enim seminaverit homo, haec et metet ... qui autem seminat in spiritu, de spiritu metet vitam aeternam»; cfr. nota a CCCLX 108-9.

7. *visco ... lacci ... reti*: tutte armi del cacciatore e di Amore *venator* per invischiare, allacciare e inretire la preda; tutte trappole amorose, di ascendenza scritturale (cfr. note a LXII 7-8, CLXXXI 1, CCLVII 5 e 8, CCLXX 56), valide per l'amante ma non per la «vera donna» che è al riparo dai *vincula* di Amore. *temi*: in rapporto fonico anagrammatico con *mieti*, alla clausola interna del primo emistichio settenario.

8. *(i)ngano*: provenzalismo diffuso in antico; cosí in LXXXIX 8, CXIX 112, CCXLIV 10, CCCXI 9. *altrui*: dell'Amante e di Amore. *senno*: ripresa tematica di CCLXI 2. *vale*: ha potere.

9. *Gentileza...*: la nobiltà di sangue, dichiarata anche fuori del *Canzoniere*, «mulier clarissima ... | et virtute suis et sanguine nota vetusto» (*Epyst.* I 6, 37-38, a Giacomo Colonna; cfr. nota a CCXV 1). *care*: preziose e amabili, a ripresa diretta delle «cose ... care» del sonetto che precede (CCLXII 4), qui dis-

sociate mediante *enjambement* per ulteriore turbamento; in piú *care* è in rapporto paronomastico con *cale* delle quartine, v. 5.

10. *tra noi*: qui in terra, nell'opposizione taciuta «nel cielo ... qui tra noi» (LXXVII 9-10; CCXLVIII 2, CCLXVII 8). *perle ... oro*: sintomi della natura preziosa delle cose terrene, dalle quali la «vera donna» è al riparo, come da *visco ... lacci o reti* di Amore (v. 7), con altro trinomio speculare; con gli inusuali *robini*, che uscendo dal quadro marcano la diversità della funzione, l'oro e le perle sono anche emblemi della luminosa bellezza di madonna, come in CXXVI 47-49 («le treccie bionde, | ch'oro forbito et perle | eran quel dí a vederle»), XXX 37-38, XLVI 1, CLVII 12 («perle et rose vermiglie»), CC 10-11.

11. *vil soma*: un peso avvilente nel disprezzo della bellezza esteriore. *dispregi*: come Scipione di *Afr.* IV 87-88: «Spernit opes; populi ventosos spernit honores: | gloria vera placet» (Zingarelli).

12. *L'alta beltà*: a richiamo interno dell'«infinita belleza» di CCLXI 12, sempre ad attacco dell'ultima terzina; la stessa «alta beltà divina» prodigata da Dio a donna di questa terra, CCXIII 4. Qui l'aggettivo *alta* fa da contrappunto a *vil (soma)*. *ch'al mondo non à pare*: il ricorrente tema mariano dell'unicità della donna *cui nemo par* e *sine exemplo*; la stessa clausola di CCXVIII 2, «giunga costei ch'al mondo non à pare», qui rinnovata mediante *enjambement*; cfr. note a CLXXXVII 6 e a CCLX 5; CLXXXVIII 3. Similmente Sordello, *Aitant ses plus viu hom*, 11: «quar de beutat ni de pretz non a par» (Perugi, *Petrarca provenzale*, p. 177).

13. *noia*: tedio, fastidio profondo, come «Noia m'è 'l viver sí gravosa et lunga» di CCCXII 12. *se non quanto...*: la bellezza può non essere «noia» solo in quanto 'caro' ornamento di castità. *bel thesoro*: complemento oggetto, pari al «bel thesauro» della canzone *O aspectata in ciel*, per cui nota a XXVIII 76; corrisponde alla *care* | *cose* (vv. 9-10), trasferite nell'interiorità.

14. *par*: forte verbo monosillabico che pone rima interna equivoca con *pare* del v. 12; cfr. nota a CLVI 4. *adorni et fregi*: dittologia verbale che ripercuote in chiusura l'immagine del serto d'alloro iniziale sulla fronte dei vincitori. Rima ricca con *dispregi*.

SECONDA PARTE

I' vo pensando, et nel penser m'assale
una pietà sí forte di me stesso,
che mi conduce spesso
ad altro lagrimar ch'i' non soleva:
ché, vedendo ogni giorno il fin piú presso,
mille fïate ò chieste a Dio quell'ale
co le quai del mortale
carcer nostro intelletto al ciel si leva.
Ma infin a qui nïente mi releva
prego o sospiro o lagrimar ch'io faccia:
e cosí per ragion conven che sia,
ché chi, possendo star, cadde tra via,
degno è che mal suo grado a terra giaccia.
Quelle pietose braccia
in ch'io mi fido, veggio aperte anchora,
ma temenza m'accora
per gli altrui exempli, et del mio stato tremo,
ch'altri mi sprona, et son forse a l'extremo.

L'un penser parla co la mente, et dice:
– Che pur agogni? onde soccorso attendi?
Misera, non intendi
con quanto tuo disnore il tempo passa?
Prendi partito accortamente, prendi;
e del cor tuo divelli ogni radice
del piacer che felice
nol pò mai fare, et respirar nol lassa.
Se già è gran tempo fastidita et lassa
se' di quel falso dolce fugitivo
che 'l mondo traditor può dare altrui,
a che ripon' piú la speranza in lui,
che d'ogni pace et di fermezza è privo?
Mentre che 'l corpo è vivo,
ài tu 'l freno in bailia de' penser' tuoi:
deh stringilo or che pôi,
ché dubbioso è 'l tardar come tu sai,
e 'l cominciar non fia per tempo omai.

Già sai tu ben quanta dolcezza porse
agli occhi tuoi la vista di colei
la qual ancho vorrei
ch'a nascer fosse per piú nostra pace.
Ben ti ricordi, et ricordar te 'n dêi,
de l'imagine sua quand'ella corse
al cor, là dove forse
non potea fiamma intrar per altrui face:
ella l'accese; et se l'ardor fallace
durò molt'anni in aspectando un giorno,
che per nostra salute unqua non vène,
or ti solleva a piú beata spene,
mirando 'l ciel che ti si volve intorno,
immortal et addorno:
ché dove, del mal suo qua giú sí lieta,
vostra vaghezza acqueta
un mover d'occhi, un ragionar, un canto,
quanto fia quel piacer, se questo è tanto? –

Da l'altra parte un pensier dolce et agro,
con faticosa et dilectevol salma
sedendosi entro l'alma,
preme 'l cor di desio, di speme il pasce;
che sol per fama gloriosa et alma
non sente quand'io agghiaccio, o quand'io flagro,
s'i' son pallido o magro;
et s'io l'occido piú forte rinasce.
Questo d'allor ch'i' m'addormiva in fasce
venuto è di dí in dí crescendo meco,
e temo ch'un sepolcro ambeduo chiuda.
Poi che fia l'alma de le membra ignuda,
non pò questo desio piú venir seco;
ma se 'l latino e 'l greco
parlan di me dopo la morte, è un vento:
ond'io, perché pavento
adunar sempre quel ch'un'ora sgombre,
vorre' 'l ver abbracciar, lassando l'ombre.

Ma quell'altro voler di ch'i' son pieno,
quanti press'a lui nascon par ch'adugge;
e parte il tempo fugge

che, scrivendo d'altrui, di me non calme;
e 'l lume de' begli occhi che mi strugge
soavemente al suo caldo sereno,
mi ritien con un freno
contra chui nullo ingegno o forza valme.
Che giova dunque perché tutta spalme
la mia barchetta, poi che 'nfra li scogli
è ritenuta anchor da ta' duo nodi?
Tu che dagli altri, che 'n diversi modi
legano 'l mondo, in tutto mi disciogli,
Signor mio, ché non togli
omai dal volto mio questa vergogna?
Ché 'n guisa d'uom che sogna
aver la morte inanzi gli occhi parme;
et vorrei far difesa, et non ò l'arme.

Quel ch'i' fo veggio, et non m'inganna il vero
mal conosciuto, anzi mi sforza Amore,
che la strada d'onore
mai nol lassa seguir, chi troppo il crede;
et sento ad ora ad or venirmi al core
un leggiadro disdegno aspro et severo
ch'ogni occulto pensero
tira in mezzo la fronte, ov'altri 'l vede:
ché mortal cosa amar con tanta fede
quanta a Dio sol per debito convensi,
piú si disdice a chi piú pregio brama.
Et questo ad alta voce ancho richiama
la ragione svïata dietro ai sensi;
ma perch'ell'oda, et pensi
tornare, il mal costume oltre la spigne,
et agli occhi depigne
quella che sol per farmi morir nacque,
perch'a me troppo, et a se stessa, piacque.

Né so che spatio mi si desse il cielo
quando novellamente io venni in terra
a soffrir l'aspra guerra
che 'ncontra me medesmo seppi ordire;
né posso il giorno che la vita serra
antiveder per lo corporeo velo;
ma varïarsi il pelo

veggio, et dentro cangiarsi ogni desire.
Or ch'i' mi credo al tempo del partire
esser vicino, o non molto da lunge,
come chi 'l perder face accorto et saggio,
vo ripensando ov'io lassai 'l vïaggio
da la man destra, ch'a buon porto aggiunge:
et da l'un lato punge
vergogna et duol che 'ndietro mi rivolve;
dall'altro non m'assolve
un piacer per usanza in me sí forte
ch'a patteggiar n'ardisce co la morte.

Canzon, qui sono, ed ò 'l cor via piú freddo
de la paura che gelata neve,
sentendomi perir senz'alcun dubbio:
ché pur deliberando ò vòlto al subbio
gran parte omai de la mia tela breve;
né mai peso fu greve
quanto quel ch'i' sostengo in tale stato:
ché co la morte a lato
cerco del viver mio novo consiglio,
et veggio 'l meglio, et al peggior m'appiglio.

Grande *ouverture* tragica alle cosiddette 'rime in morte' di madonna, ma dove la morte sta un passo piú in là, con una presenza che esalta di per sé la straordinaria vitalità delle *fluctuationes* in atto dello scrivente; per questo gli editori del *Canzoniere*, anche in pieno positivismo, anche Carducci e Ferrari, fanno cominciare la Seconda Parte col primo vero sonetto 'in morte' *Oimè il bel viso* (CCLXVII), nonostante l'evidenza di quell'intrigante pausa di quattro carte bianche lasciate dall'autore nella vulgata dopo *Arbor victorïosa trïumphale* (CCLXIII). È una canzone d'auscultazione e d'autoanalisi, una controversia dell'Io inquieto («l'aspra guerra | che 'ncontra me medesmo seppi ordire», vv. 111-112), che in termini agostiniani (e di Agostino Alter Ego del *Secretum*) vuole e non vuole liberarsi dai due potenti lacci della vita e della scrittura (l'amore dell'amore e l'amore della gloria in tensione nelle strofe centrali II-VII, sia pure una gloria coronante l'*amor sapientiae* della canzone CXIX), vuole e non vuole levare in alto le ali dell'intelletto per «(i)l ver abbracciar», lasciando i «falsa corpora» delle illusioni (v. 72), e per essere da quel Vero transitivamente e pietosamente ricambiato: «Quelle pietose braccia | ... veggio aperte anchora» (prima stanza, vv. 14-15). Se dunque agostiniano è il tema delle «duae voluntates» in conflitto, «una vetus, alia nova» al massimo della tensione, e se tutto il componimento è la diagnosi d'una *aegritudo animi* senza medicina (*Conf.* VIII IX-X) nell'incalzare del tempo (congedo), con non poche e non dissimulate allusioni alla scrittura stessa del Santo, il poeta sceglie però di rappresentarsi iconicamente in figura di Medea, anche lei in crisi di volontà, anche lei similmente di-

laniata tra *ratio* e *furor*, tra *mens* e *cupido*, tra *pietas* (patria, filiale) e *pudor* di sé e di tutto (qui *disnore*, v. 22; *vergogna*, vv. 87 e 123; *disdegno*, v. 96, l'*indignatio* di sant'Agostino), secondo il 'libretto' ovidiano delle *Metamorfosi*, come dimostrano le vaste e vistose (e infatti viste fin dal Vellutello) 'traduzioni' autoreferenziali in posizione forte all'attacco della sesta stanza e in sede finale assoluta (vv. 91-92, 136), «Quel ch'i' fo veggio, et non m'inganna il vero | mal conosciuto, ... | et veggio 'l meglio, et al peggior m'appiglio», internamente legate da quel *veggio* già ovidiano della dissipazione dell'Io: «Quid faciam, video; nec me ignorantia veri | decipiet...», «... video meliora proboque, | deteriora sequor» (*Met.* VII 92-93, 20-21). Dentro simile tumultuosa varietà, che petrarchescamente si atomizza in *penser*, *mente*, *core*, *voler*, tutti discordi tra loro, il poeta distingue ancora tra un *peggior(e)* legato alla violenta dolcezza delle abitudini («mal costume», v. 105; «un piacer per usanza in me sí forte», v. 125) e un *meglio* sconosciuto (v. 92), indagando Medea con lo specillo di Agostino e sensibilizzando oltre modo il piano generale di fusione tra classico e cristiano: «plusque in me valebat *deterius inolitum, quam melius insolitum*, punctumque ipsum temporis, quo aliud futurus eram, quanto propius admovebatur, tanto ampliorem incutiebat horrorem [come nella prima stanza e nel congedo, vv. 17, 127-28]; sed non recutiebat retro nec avertebat, *sed suspendebat*» (*Conf.* VIII XI 25). Cosí la canzone finisce con una 'sospensione' che uccide piú della morte, con una agostiniana *epoché* che non ammette di per sé scelte e partiti che vengano dall'interno, in sottile simmetria con il sonetto proemiale *Voi ch'ascoltate*, dominato da simile agostiniana vergogna per le *nugae* e *vanitates* del «giovenile errore»; la posizione del testo all'inizio della Seconda Parte sembra suggerire che quell'altro Io 'futuro', sia pure stretto dai due miti dei due insolubili «nodi» di Amore e di Gloria, sarà condizionato dall'esterno dalla morte stessa della donna amata (da CCLXVII in poi), che lo costringerà per seguirla ad alzare gli occhi e a *sollevarsi* in alto (v. 48), caricando la tavolozza dello stile con le tinte del cielo.

Le interferenze tematiche e verbali con l'epistola metrica *Ad seipsum*, soliloquio in tensione tra la gravità della carne e il *volatus* dello spirito (*Epyst.* I 14, ora datata fine del 1348 - inizio del 1349), e quelle ancora piú consistenti col *Secretum* (Noferi, Rico, Fenzi), soprattutto per la comune doppia pressione di *Gloria* e di *Amor*, hanno suggerito che la canzone non sia stata gestita in un qualche «artificiale tempo vuoto della coscienza» (Fenzi), ma in un tempo fisico concomitante. Nonostante la segmentazione genetica e il non sempre decifrabile accumulo di quel libro di autoanalisi in prosa, bloccato artificialmente al 1342-43, la data possibile e probabile è stata fissata (Rico, Fenzi, Santagata) nel punto di revisione e di svolta del 1349-50, quando un Petrarca circa quarantacinquenne fa un bilancio di sé, delle molte cose intraprese, ammezzate e non finite, progetta la raccolta delle lettere *Familiares*, bipartisce i *Fragmenta* dando consistenza di libro alle rime sparse con appello alla generosa forza interiore che consente di possedere e di *colligere* i vari frammenti dello spirito; consistenza e possesso che forse si riflette già nella 'forma' Correggio del 1356-58 e meglio nella 'forma' Chigi del 1358-62 (Wilkins). I vecchi interpreti, che su base 'biografica' esterna assegnavano la canzone ad una data anteriore alla morte di Laura (1343 per Mestica e Foresti, in relazione alla fin troppo conclamata 'crisi' per la monacazione del fratello Gherardo; Valchiusa 1347, o 1342-45, per Wilkins; 1348 per Chiòrboli; e ancora Baron, in data anteriore alla notizia della morte ricevuta a Parma il 19 maggio 1348), segnano comunque il punto incontrovertibile di rinviare la prima canzone della Seconda Parte *I' vo pensando* e il sonetto proemiale *Voi ch'ascoltate* «ad un medesimo tempo» (Chiòrboli, Wilkins).

Canzone di sette stanze, piú congedo. La stanza di 18 versi è mista di endecasillabi e settenari; fronte di due piedi variati e sirma indivisa, secondo lo schema, simile alla variante piú breve di CCCLX (Foresti): ABbC BAaC, CDEEDdFfGG; congedo uguale alla sirma, quindi con la prima rima irrelata.

BIBLIOGRAFIA: Foresti, *Un trittico disperso* [1922], in *Aneddoti*, pp. 120-26; Wilkins, *Ad seipsum*, pp. 59-70; Fubini, *Metrica e poesia*, pp. 257-64; Noferi, *Esperienza poetica*, pp. 246-48; Baron, *Petrarch's Secretum*, pp. 47-57; Fenzi, *Introduzione* al *Secretum*, pp. 69-77; Santagata, *Per moderne carte*, pp. 192-95; Petrini, *Resurrezione*, pp. 159-68; Hempfer, *Canzone CCLXIV*, pp. 263-87.

[I]. 1. *vo pensando*: presente perifrastico (cfr. nota a XXXV 2, CCCLXV 1), iterato nell'ultima stanza con *vo ripensando*, v. 120 (penso e ripenso tra me e me), ad indicare l'ossessione di quel *penser*, che infatti serpeggia in tutto il componimento, vv. 19, 33, 55, 97. *m'assale*: la prima rima della fronte (con *ale* e *mortale*) rinvia alla rima A dell'ultimo sonetto della Prima Parte CCLXIII (*trïumphale*, *mortale*, *cale*, *vale*), con una continuità certo non casuale.

2. *una pietà*...: una compassione speculare a quella invocata nel sonetto proemiale (I 8), un «impietosimento» (Contini) memore dell'*incipit* del sonetto di Cavalcanti «A me stesso di me pietate vène | per la dolente angoscia ch'i' mi veggio», da cui probabilmente Dante ad attacco della canzone «E' m'increse di me sí duramente | ch'altrettanto di doglia | mi reca la pietà quanto 'l martiro» (Daniello), cfr. CCLXXII 7.

3-4. *mi conduce ... ad altro lagrimar*: ricordo di Agostino e di quell'altro genere di lacrime che sgorgano da un'anima scossa dai pericoli attraversati, *Conf.* IX XIII 34: «Ego autem iam sanato corde ab illo vulnere, in quo poterat redargui carnalis affectus, fundo tibi, deus noster, ... *aliud lacrimarum genus*, quod manat de concusso spiritu consideratione periculorum omnis animae». La diversità delle lacrime (non piú d'amore come un tempo) può rinviare alla polarità della sestina CXLII 35-39, «altro sentier di gire al cielo | ... | Altr'amor, altre frondi et altro lume, | altro salir al ciel per altri poggi | cerco, ... et altri rami» (Santagata). Per la clausola in fin di verso *i' non soleva* cfr. CV 1.

5. *il fin piú presso*: la fine della vita [XXIII 31, CCVII 77], la morte piú vicina; cfr. XVIII 6, CCCLXVI 131.

6. *quell'ale*: quella spinta verso l'alto, sperata da chi crede poco nelle proprie forze (cfr. *Fam.* XXII 9, 4), che si fonda sulla metafora cristiana del Salmo LIV 7, «Quis dabit mihi pennas sicut columbae, et volabo et requiescam?», piú volte evocata in versi e in prosa (*Epyst.* I 14, 136-38; *Fam.* X 3, 58 e 3, 26; XVI 6, 26 e XXIII 9, 4; cfr. nota a LXXXI 13-14), e che Dio non nega: «Ita enim te ad se *sublevare* non desinet» (Agostino, *Sol.* I XV 30); Boezio, *Cons.* IV 1: «Pennas enim tuae menti, quibus se in altum tollere possit, adfigam, ut perturbatione depulsa sospes in patriam meo ductu ... revertaris» (Rico), parlando Filosofia.

7-8. *quai*: quali, in forma ridotta, come in CCLX 6. *del mortale | carcer*: dalla prigione del corpo, secondo il motivo platonico, classico e cristiano ricorrente in versi e in prosa, tanto di Cicerone, *Rep.* VI XIV 14 (cfr. nota a CCLXXXVII 3; LXXII 20, LXXXVI 5, CCCXXV 9 e 101, CCCLXIV 12; *Epyst.* I 14, 123-124; *Tr. Mor.* II 34-35; *Afr.* IX 205-6; *Secr.* I, p. 136; *Fam.* XV 14, 7; XIV 3, 7; XVII 3, 8; *Sen.* XI 1, ecc.) quanto dei Salmi (*Ps* CXLI 8 *iuxta Hebraeos*) e di Agostino, *Contra Ac.* I III 9: «hoc corpus, hoc est tenebrosum carcerem» (Ariani). *nostro intelletto ... si leva*: la nostra mente si solleva fino al cielo; similmente «levan di terra al ciel nostr'intellecto», per cui cfr. nota a X 9, CCCLXII 1.

9. *nïente mi releva*: per niente mi solleva (da terra), mi dà sollievo (verbo sin-

golare con triplice soggetto, v. 10). Gioco etimologico con *leva* del v. 8 e rima ricca anche con *soleva*, v. 4. Ricordo interno della canzone-frottola CV 4: «Il sempre sospirar - nulla releva» (sempre in rima con *soleva*).

10. *o lagrimar ... faccia*: tema della mancanza di volontà, che è anche di *Secr.* I, p. 40: «quotiens volui nec potui; quot lacrimas fudi, nec profuerint» (Fenzi).

11. *cosí per ragion ... sia*: giustamente è necessario che sia cosí.

12. *chi, possendo star ... tra via*: chi, potendo stare in piedi, è caduto strada facendo [*tra via*, cfr. LXXXI 3-4, CCLXXXVI 7; *Purg.* XXI 93]. Ricordo di san Paolo, *1 Cor* X 12: «Itaque qui se existimat stare videat ne cadat» (Daniello), da cui probabilmente i *Soliloquia animae ad Deum* d'un autore incerto che Daniello identifica con Agostino: «et cum sic volui currere, ubi magis me stare credebam, ibi magis cecidi» (cap. xxv; PL XL, col. 884); anche in *Fam.* VII 7, 4: «Quid vero dementius quam, *cum stare possis*, cadere fiducia resurgendo?» (Gesualdo); *Ps. pen.* VI 6 e VII 1.

13. *degno è*: è conveniente. *mal suo grado ... giaccia*: tema di Agostino dialogante nel *Secretum*, per il quale *cadere* e *iacere* possono essere due verbi sinonimi se la volontà non vuole (I, p. 38).

14. *Quelle pietose braccia*: della misericordia di Dio (e di Cristo in croce), che sostengono i viventi; «brachia mea populos iudicabunt» (*Is* LI 5). Ancora Daniello richiama opportunamente *Purg.* III 122-23: «ma la bontà infinita ha sí gran braccia, | che prende ciò che si rivolge a lei».

15. *in ch'io mi fido*: nelle quali confido, come nella canzone all'Italia, «Non è questa la patria in ch'io mi fido...?» (CXXVIII 84, CCCLXVI 72), su rintocco dei Salmi: «Deus meus, in te confido» (*Ps* XXIV 2, LVI 2, ecc.). *veggio*: verbo tematico dell'autoanalisi, ripreso al centro del componimento e in chiusura, vv. 91 e 136.

16. *m'accora*: mi trafigge il cuore; cfr. LXVIII 11. Altra rima ricca con *anchora*, in rapporto paronomastico, come in LXXXV 1 e 4, CIII 9 e 13, CCLXXII 4-5, CCCXLIII 4-5.

17. *gli altrui exempli*: gli esempi di quelli che sono caduti «tra via» e non hanno voluto risollevarsi. *stato*: condizione.

18. *altri mi sprona*: mi punge (come uno sprone), mi incita un altro *penser* (v. 19), contrario a questo di speranza; cfr. nota a CLXXVIII 1. *a l'extremo*: all'estremo delle forze e della vita stessa (congedo); cfr. nota a VIII 13 e a CCVII 44. Altra rima ricca con *tremo*.

[II]. 19. *L'un penser*: uno dei due pensieri che agitano l'Io diviso, che si somma all'inquieto *pensier* della quarta stanza (v. 55). *mente*: la parte raziocinante, *ratio*, «ratio quae tecum loquitur» (Agostino, *Sol.* I vi 12). Non diversamente Medea è combattuta tra *mens* e *cupido*: «aliudque cupido, | mens aliud suadet» (*Met.* VII 19-20).

20. *Che pur agogni*: cosa continui a desiderare. In parallelo: «Che s'aspetti non so, né che s'agogni» (LIII 10). *onde*: da dove, da chi.

21. *Misera*: dice il pensiero alla «mente», poi «fastidita et lassa», v. 27.

22. *disnore*: disonore, vergogna, come in CCVII 93.

23. *Prendi ... prendi*: prendi una risoluzione, risolvi saggiamente il tuo dissidio. Similmente Agostino, avvolto nel suo laccio: «Dicebam enim apud me intus: "Ecce modo fiat, modo fiat", et cum verbo iam ibam in placitum», *Conf.* VIII xi 25. Lo stesso avverbio pentasillabico *accortamente* ad inizio del Libro, per cui nota a II 13.

24-25. *del cor tuo ... radice*: strappa dal tuo cuore, in corrispondenza dell'*evellere ... radicitus* scritturale (*Ez* XVII 9) nonché *extirpare radicitus* di *Fam.* I 2,

29. *radice* | *del piacer*: una radice amara che rende infelici, forse un'imitazione della *radix amaritudinis* di san Paolo, *Hebr* XII 15, esaltata mediante *enjambement*.

26. *nol pò* ... *nol lassa*: non può mai fare felice il cuore e non gli lascia respiro. Parallelamente: «'l cor lasso altrove non respira» (nota a CIX 14), «sotto 'l cui giogo già mai non respiro» (LXXIX 6). Il verbo *respirare*, come immagine di liberazione dall'opprimente mole delle passioni, è agostiniano: «quod a superfluarum cupiditatum vinculis evolavi, quod depositis oneribus mortuarum curarum, *respiro*, resipisco, redeo ad me» (*Contra Ac*. II II 4; *Conf*. VIII XI 25; cfr. Bettarini, *Respiri d'amore*, pp. 44-49).

27-28. *Se già è gran tempo* ... *falso dolce fugitivo*: se tu, mia mente [v. 19], ormai da tanto tempo sei tormentata e stanca per quella falsa dolcezza [*dolce*, antico neutro come in LVII 12; si veda la «falsa dolcezza» di CCCLX 26] che fugge via. Corrispondenza profonda in rapporto allitterante con l'anima «fatigata fallaciis» di Agostino (*Conf*. IV XI 16), con memoria incrociata delle *fugaces pulchritudines* e della *dulcedo fallax*, o «falsa dolcezza», antitetica alla *dulcedo felix* dell'immaginazione cristiana (*Conf*. II I 1-3). Per *gran tempo*, sintagma 'petroso' della canzone-sestina *Amor, tu vedi ben*, 28, cfr. nota a LXX 12-14. Rima equivoca di *lassa* con *lassa* verbo, v. 26. Per il tema Adelia Noferi richiama Boezio, *Cons*. II 4: «Quam multis amaritudinibus humanae felicitatis dulcedo respersa est! Quae si etiam fruenti iucunda esse videatur, tamen quominus, cum velit, abeat, retineri non possit. Liquet igitur, quam sit mortalium rerum misera beatitudo, quae nec apud aequanimos perpetua perdurat nec anxios tota delectat» (*Esperienza poetica*, p. 265).

29. *traditor*: pieno d'inganni. *altrui*: ai mortali, a tutti noi.

30. *a che ripon'* ... *lui*: a qual fine riponi ancora [*piú*] la tua speranza nella falsa dolcezza «fugace» (*Tr. Cup*. IV 61). Altri intende «nel mondo traditore» (Leopardi, Zingarelli); perquanto la mancanza di *fermezza* e di *pace* (v. 31) rincari il messaggio del *dolce fugitivo* e dell'inconsistente *beatitudo*, i due concetti si fondono in un rapporto di causa-effetto.

31. *fermezza*: stabilità, *firmitas* che è sola di Dio, «stabilis ... immutabilis ... semper quietus ... securus» (cosí Agostino all'inizio delle *Confessioni* I IV 4, ecc.); cfr. *Tr. Et*. 1-2; *Fam*. VII 12, 1.

32. *Mentre che*: fin tanto che. *'l corpo*: la parte sensibile, che può essere guidata col «freno» della ragione, secondo la metafora del cavallo indomito del sonetto VI 9. Similmente nella lettera *Ad seipsum*, *Epyst*. I 14, 85-87: «Nunc potius, nunc tempus erat, dum membra movere | dumque animum frenare potes, quando optima rerum | libertas et vita manet cessura repente» (Fenzi).

33. *ài tu 'l freno* ... *tuoi*: sei tu, mia mente [v. 19], a tenere in mano [*ài* ... *in bailia*] il freno dei tuoi pensieri (impetuosi, disordinati); cfr. CXXVIII 17-18.

34. *stringilo*: manovra saldamente quel «freno»; cfr. *Purg*. XX 55-56: «Trova'mi stretto ne le mani il freno | del governo del regno».

35. *dubbioso*: pericoloso (CXXVI 22, CXXVIII 102). Il «come tu sai» allude a un'*auctoritas*, che nella fattispecie è Lucano, *Phars*. I 281: «tolle moras: semper nocuit differre paratis» (Vellutello), forse sommato allo 'sprone' tematico di Medea: «Accingere et omnem | pelle moram» (*Met*. VII 47-48).

36. *e 'l cominciar* ... *omai*: e cominciare a stringere il freno non sarà ormai troppo presto. Cosí in *Lasso me*: «però ch'ò sospirato sí gran tempo | che mai *non incomincio* assai *per tempo*», cfr. nota a LXX 12-14; CCV 14; *Inf*. XXVI 10.

[III]. 37. *Già sai tu ben*: ormai tu conosci perfettamente. Il *tu* allocutorio è sempre rivolto alla mente (v. 19) da uno dei pensieri inquieti. *dolcezza*: a ripresa del *dolce* della seconda stanza, v. 28.

38. *occhi tuoi*: gli occhi della mente, l'*oculus mentis* o *interior*, assuefatto a una vista tanto dolce, talché l'innamoramento stilnovistico attraverso lo sguardo, cui allude questa terza stanza, risulta tutto trasferito nel profondo dell'Io.

39-40. *la qual ancho vorrei ... fosse*: la quale donna vorrei che ancora dovesse nascere. *nostra pace*: del pensiero, della mente e dell'Io, come *personae separatae*; forse sul ricordo di Cristo *pax nostra*, nato per riconciliare l'uomo *exterior* con quello *interior*, «ut duos condat in semetipso in unum novum hominem, faciens pacem», secondo Paolo, *Eph* II 14-15; cfr. nota a CL 4; Aimeric de Peguilhan, *Ses mon apleich*, 39-40: «e s'ab prejar - en vos Merce no nais, | fora·m, so·m par, - mieils que fossetz a naisser» (Santagata).

41. *ricordar te 'n dêi*: te ne devi ricordare, non puoi non ricordare.

42-44. *l'imagine sua*: la correlazione tra il vedere l'*imagine* e l'*accendere* la fiamma («ella l'accese», v. 45) ricalca la situazione di Medea che «ut vidit iuvenem ... inarsit» (*Met.* VII 83, nel passo che agisce nella ballata *Quel foco*, LV). *corse* | *al cor*: quest'*imagine* che attraverso lo sguardo *corre* e sprofonda nel cuore è una variazione del piú oscuro passaggio della canzone XXIX 22-24: «io le luci [gli occhi dell'amante] apersi | nel bel nero et nel biancho [gli occhi dell'amata] | che mi scacciâr di *là* [dal cuore] *dove Amor corse*», forse un'autocitazione («ricordar te 'n dêi»). *là dove ... altrui face*: nel cuore, che forse non poteva essere infiammato da nessun'altra fiamma, da nessun'altra scintilla portata da altri che da *colei*.

45. *l'accese*: infiammò il cuore. *fallace*: ingannevole, vano.

46. *in aspectando un giorno*: aspettando quell'unico giorno (della remunerazione amorosa). Richiamo interno alla sestina XXX 12: «quanti vorrei quel giorno attender anni». Il gerundio preposizionale (latinismo piú francesismo) è diffuso in antico, anche dantesco e boccaccesco.

47. *nostra salute*: è la *salus*, la salvezza della mente e dell'Io, come al v. 40. *unqua*: mai; cfr. CCVI 23.

48. *or ti solleva*: si oppone a «infin a qui nïente mi releva» della prima stanza (v. 9), cosí come la *beata spene* è diametrale alla *vana spes* della seconda (v. 30).

49-50. *mirando ... addorno*: guardando, alzando lo sguardo al cielo che si volge intorno a te, d'una bellezza imperitura (*immortal et addorno*; e per la forma di *addorno* cfr. nota a CCXXVIII 7, CXXII 13, CLXXXVIII 3 ecc.). Daniello ricorda *Purg.* XIV 148-50: «Chiamavi 'l cielo e 'ntorno vi si gira | mostrandovi le sue bellezze etterne, | e l'occhio vostro pur a terra mira»; *Epyst.* III 32, 15-17.

51-54. *ché dove ... è tanto?*: perché, laddove un movimento degli occhi, una parola, un canto, appagano il desiderio della mente e dell'Io [*vostra vaghezza*], contenti qui in terra [*qua giú*] del proprio male, quanto grande, se questo è tanto, sarà il piacere di 'sollevarsi' da terra e di 'mirar' il cielo, aspirando alla sua non transeunte *beatitudo*? Intanto il *piacer* del v. 54 si oppone al *piacer* che rende infelici nella seconda stanza (v. 25), mentre il *mover d'occhi* (il mobile sguardo salutifero della donna-Sapienza in tutto il *Canzoniere*, «i' veggio | nel mover de' vostr'occhi un dolce lume | che mi mostra la via ch'al ciel conduce», LXXII 1-3), asseconda il movimento del cielo (v. 49) in un gioco speculare di bellezze contrapposte. Per lo scontro, tutto petrarchesco, tra tempo reale (*se questo è tanto*) e tempo immaginato (*quanto fia quel piacer*), si vedano i *loci paralleli*: «la soave fiamma | ch'anchor, lasso, m'infiamma | essendo spenta: or che fea dunque ardendo?» (CCLXX 17-19), «Che se poca mortal terra caduca | amar con sí mirabil fede soglio, | che devrò far di te, cosa gentile?» (CCCLXVI 121-23), «se fu beato chi la vide in terra, | or che fia dunque a rivederla in cielo?» (*Tr. Et.* 144-45); e anche: «Amor ne l'alma ... | raccese 'l foco, et spense la paura: | che

farrei dunque gli occhi suoi guardando?» (CXIII 12-14, cfr. introduzione a CXXII), dove il tempo immaginato può essere tanto il passato (*or che fea*) che il futuro (*or che fia*), o il presente sotto condizione (*che farrei*). Simile movimento nel Proemio del *Secretum*: «si usqueadeo mortalia ista permulcent, quid futurum speras si eos ad eterna sustuleris?» (Chiòrboli); cosí Agostino, parlando del bene delle *res immortales* rispetto alla varia e fugace bellezza delle cose create nel *De civitate Dei* XXII XXIV 5: «Quae igitur illa sunt, si tot et talia ac tanta sunt ista?» (Fenzi), sia pure in assenza dello scarto temporale che caratterizza l'autore dei *Fragmenta*.

[IV]. 55. *Da l'altra parte*: nella polarità tra Amore (vv. 19-54) e Gloria (vv. 55-72), i «duo nodi» o catene (v. 83) che stringono l'animo inquieto, come nel *Secretum*. *agro*: aspro, amaro, in un dittico aggettivale ossimorico, «dolce et acerbo» (CLXXXI 6), raddoppiato dalla coppia antitetica *faticosa et dilectevol* (v. 56), in rapporto rovesciato. Con la stessa tensione Dante, *Lo doloroso amor*, 15: «Quel *dolce* nome, che mi fa il cor *agro*» (sempre in rima con *magro*).

56. *con … salma*: con un peso [di desideri, di pulsioni, v. 58] duro [si veda la «faticosa impresa» della canzone detta della Gloria, CXIX 12] e insieme piacevole a portare; cfr. XCI 9.

57. *sedendosi … alma*: stando, installandosi dentro l'anima. Si veda l'immagine similmente energica del *penser* alla guida di *Passa la nave mia*, per cui nota a CLXXXIX 5.

58. *preme*: pressa, stimola (e opprime). Verbo ad attacco forte e anche fonicamente intrecciato con *speme*. *desio … speme*: coppia di lemmi integrativi, progressivi, non sinonimi, come nelle vicinanze «Di speranza m'empieste et di desire» (CCLXVII 12), «Aguaglia la speranza col desire» (CCLXX 39); ancora CLXXXI 14, CLXXXIX 8, CCXC 5; *Sen.* XII 2: «non tam spero, quam cupio». *di speme il pasce*: ancora in sintonia con Agostino, *Conf.* III VI 10, «Qualibus ego tunc pascebar inanibus et non pascebar»; «di memoria et di speme il cor pascendo» (CCCXXXI 6, cfr. CCLXV 9).

59. *che sol … alma*: il quale cuore [ulteriore raddoppio di sé], per unico desiderio di quella fama che dà gloria e stimolo vitale, per *famae cupiditas*, non sente quello che «io» sento (v. 60). *gloriosa et alma*: rinvio interno all'*incipit* «Qual donna attende a glorïosa fama» del sonetto CCLXI; per il significato di *alma* (altra rima equivoca con *alma* sostantivo) cfr. nota a CLXXXVIII 1.

60. *agghiaccio … flagro*: m'agghiaccio, divento di gelo [cfr. vv. 127-28] … brucio, con *oxymoron* (CV 90, CLII 11, CLXXVIII 2, CCXXIV 12, CCXCVIII 3) congruo alla situazione conflittuale dell'inizio di questa quarta stanza. Per il tema si cita Orazio, *Ars poet.* 412-13: «Qui studet optatam cursu contingere metam, | multa tulit fecitque puer, sudavit et alsit» (Daniello), con clausola verbale impiegata in *Tr. Mor.* I 127, «arse ed alse», cfr. CCCXXXV 7. Il verbo *flagro* è un inventivo latinismo di genitura agostiniana, *Conf.* V VII 13, VII vi 8, VIII IV 9: «Age, domine, fac excita et revoca nos, accende et rape, flagra, dulcesce: amemus, curramus…».

61. *pallido o magro*: aspetto del sapiente consumato dagli studi e dell'innamorato comune, sovrapposti nella cosiddetta canzone della Gloria, dove lo stesso cuore è tanto «infiammato» quanto «un ghiaccio» (CXIX 40 e 28). Non diversa la soluzione di Dante per il «poema sacro», tanto impegnativo «sí che m'ha fatto per piú anni macro» (*Par.* XXV 1-3), nonché quella di Giovenale, *Sat.* VII 29, a proposito del poeta che scrive furiosamente per essere degno dell'edera sapienziale e di un'«imagine macra» che gli somiglia (Daniello).

62. *l'occido*: sopprimo il pensiero della fama.

63. *Questo*: sempre il *pensier*, v. 55. Con affine insistenza nella canzone CXIX: «Una donna piú bella ... | Questa ... | questa ... | Questa mia donna...», a cavallo tra prima e seconda strofe. *d'allor ... fasce*: da quando ancora m'addormentavo nella culla, in quella tenera età evocata nella canzone della Gloria, «acerbo anchor», cfr. nota a CXIX 4, CCCLXVI 82.

64. *di dí in dí ... meco*: di giorno in giorno è cresciuto con me; cosí Seneca, *Ad Luc*. CXV 11: «et teneris infusa cupiditas altius sedit crevitque nobiscum» (Velli, *Poeti cristiani*, p. 176, che cita anche Prudenzio, *Psychomachia* 222-25); cosí Agostino, *Sol*. I x 17: «Et hoc mihi bonum in dies crescit». Per la formula scritturale *di dí in dí* cfr. nota a CXCV 1.

65. *temo ch'un ... chiuda*: prevedo che un solo sepolcro racchiuda ambedue, l'Io e suo desiderio di fama, cosí come insieme erano nati e cresciuti (vv. 63-64). Non diversamente in una lettera a Tommaso da Messina, *Fam*. I 2, 29: «virtutem cole dum vivis, famam invenies in sepulcro».

66. *l'alma ... ignuda*: come in *Chiare, fresche et dolci acque*, CXXVI 19, e in CXXVIII 101. *fia*: sarà.

67. *venir seco*: andare con lei. Se il desiderio di gloria, che è di questa vita, non può salire con l'anima al cielo, resta però in terra in quanto fama e rinomanza, che tuttavia è un vento, un *flatus vocis*, un'ombra (tema dei versi di chiusura della stanza); cfr. Agostino, *Sol*. I vii 14: «Ergo nec spes, dum in hac est vita, animam deserit. Sed cum post hanc vitam tota se in Deum collegerit, caritas restat qua ibi teneatur».

68. *'l latino e 'l greco*: cioè chi parla le due lingue della cultura e della comunicazione.

69. *è un vento*: soggetto è il parlare degli uomini cólti «dopo la morte», la fama, che «ventus est..., fumus est, umbra est, nichil est» (*Fam*. I 2, 29; X 6, 1, ecc.; cfr. Fenzi, nota 314 a *Secr*. III, p. 396). Tra i numerosi precedenti dell'immagine, tra cui *Purg*. XI 100-1, «Non è il mondan romore altro ch'un fiato | di vento», anche Agostino ad attacco delle *Confessioni*, I xvii 27: «Ut quid mihi illud, o vera vita...? Quid mihi recitanti adclamabatur prae multis coaetaneis et conlectoribus meis? Nonne ecce illa omnia fumus et ventus? Itane aliud non erat, ubi exerceretur ingenium et lingua mea?».

70. *pavento*: temo, ho paura di. Rima ricca con *vento*.

71. *adunar ... sgombre*: mettere insieme in continuazione [*sempre*] quello che un'ora sola può portare via. Luogo parallelo in *Tr. Et*. 61-63: «O mente vaga, al fin tanto digiuna, | a che tanti penseri? Un'ora sgombra | quanto in molt'anni a pena si raguna» (cfr. Livio, XXX 30, 19: «ne tot annorum felicitatem in unius horae dederis discrimen», evocato in *Fam*. XI 8, 25). Il verbo 'petroso' *sgombrare* segna in particolare i testi iniziali dei *Fragmenta* (cfr. nota a XI 4) e di fatto anticipa la situazione 'dantesca' dell'ultimo verso della stanza.

72. *vorre' 'l ver ... l'ombre*: vorrei abbracciare, stringere la verità, come se fosse un corpo, in controcanto all'*abbracciar l'ombre* virgiliano e dantesco di *Beato in sogno* (cfr. nota a CCXII 2), restando il *ver(o)* altrettanto impalpabile, sfuggente, e fortemente legato nel suono al condizionale *vorre(i)*; simile la tensione desiderante di Agostino, che vorrebbe *videre ac tenere* «castissimo conspectu atque amplexu» quella cangiante donna che è Sapienza-Verità (*Sol*. I xiii 22). *l'ombre*: le *umbrae corporum*, simili al vero, illusioni della fisicità, di cui parla Agostino nei *Soliloquia* (II ix 17), e anche le ombre che nascondono la Verità (*Contra Ac*. II v 12), da cui l'ammonimento del Santo: «Avertere ab umbra tua, revertere in te» (*Sol*. II xix 33); tra le ombre anche la Gloria, che ciceronianamente è *umbra Virtutis* (cfr. nota a CXIX 99).

[V]. 73. *quell'altro voler*: la volontà di seguire Amore, il desiderio di *dulcedo* amorosa, il «fermo voler» (LIX 3) di cui nella seconda e nella terza stanza.

74. *quanti ... par ch'adugge*: copre d'ombra e fa morire ogni altro desiderio che gli nasce vicino (con *par* che al solito marca l'evidenza del fenomeno, come in CCLVIII 5, mentre il verbo *nascere* rinvia al *rinascere* dei pensieri in alternanza della quarta strofe, v. 62). Lo stesso verbo *aduggiare* per la stessa immagine dell'ombra che toglie luce e vita in LVI 5-6: «Qual ombra è sí crudel che 'l seme adugge, | ch'al disïato frutto era sí presso?» Per il tema cfr. XI 4.

75. *e parte*: e intanto (avverbio come in XLIII 13, CCLVIII 3), correlato a *che*, v. 76; *Parte che* nel *Decameron*, VIII 7, 92. Qui *parte* fa da cassa di risonanza al forte *par* del verso precedente. *il tempo fugge*: tema classico della *fuga temporis* che attraversa tutto il *Canzoniere* (XXX 13, LVI 3 con la stessa clausola in fin di verso: «ora mentre ch'io parlo il tempo fugge», CXXVIII 97-99, CCLXXII 1, CCCLXVI 132), contestualmente in un quadro agostiniano: «Cum haec dicebam et alternabant hi venti et inpellebant huc atque illuc cor meum, transibant tempora, et tardabam ... et differebam *de die in diem* vivere in te» (*Conf*. VI XI 20).

76. *d'altrui*: della potente donna che dà materia alle «rime sparse», per la quale chi scrive dimentica se stesso («di me non calme»). Sembra il tema della *Senile* VII 1 a Urbano V, che agisce in CXXXIV 11: «nempe nichil sic amandum est, ut, amando aliud, sese amans oderit». Pertanto il riscontro verbale col terzo libro del *Secretum*, «deque aliis scribens, tui ipsius oblivisceris» (pp. 192 e 206), cambiando la materia, cambia di segno, e sarà poco probabile ravvisare anche parzialmente in *altrui* gli «eroi» umanistici dell'*Africa* (Daniello) e del *De viris illustribus*. *di me non calme*: non m'importa di me, non penso a me stesso, con un oblio di ascendenza paolina.

77. *'l lume*: determina una parte di quell'inquietante alterità (*altrui*) che è madonna, con il *dulce lumen* di occhi sfolgoranti e temibili; cfr. XI 14, LXXII 2, CVI 8, CXLII 31. *mi strugge*: mi consuma, cfr. XXXIX 10, XCVIII 14.

78. *caldo sereno*: la calda serenità degli occhi-sole della donna («Mirando 'l sol de' begli occhi sereno», CLXXIII 1), corrispondente alla «Oculorum ... serena placiditas» di Alano di Lilla (*De planctu Naturae*, II 16), che si rispecchia in CLX 5: «Dal bel seren de le tranquille ciglia», dove *sereno* è sostantivo; tuttavia anche *caldo* può essere sostantivo (in CXXV 5) e congruente al verbo *struggere*, restando aperta l'ambiguità. La stessa *serenitas* (attributo del divino in contrasto con la *caligo* dell'umano, *Conf*. II III 8) e «aria ... calda et serena» che vivifica l'amante (cfr. nota a CCCI 5).

79. *mi ritien ... freno*: mi trattiene con un *freno* piú forte di quello della ragione, v. 33. Rima ricca con *sereno*.

80. *nullo ingegno*: nessun marchingegno, espediente, artificio; cfr. nota a CCLXX 73. Formula similare in chiusura di CCLXXI 14: «contra la qual [Morte] non val forza né 'ngegno», con richiamo interno a XXIII 36-37: «ver' cui poco già mai mi valse o vale | ingegno, o forza...». *valme*: mi vale.

81. *spalme*: io spalmi di pece, sottoponga a calafatura (per una navigazione sicura, come quella dei «legni spalmati» immaginati nel sonetto *Né per sereno ciel*, cfr. nota a CCCXII 2; per il motivo anche XXVIII 7-9).

82-83. *barchetta*: la stessa forma ipocoristico-affettiva d'intonazione sacra di CCXXV 3, simile alla *navicula* evangelica degli Apostoli (*Mt* VIII 24) e alla «navicella» dantesca nonché *navicula Petri* (*Mt* XIV 24; *Purg*. I 2 e XXXII 129) e petrarchesca (CCVI 39), nella comune metafora della vita e della sperimentazione umana come navigazione in un mare sconosciuto e procelloso; cfr. CCXXXV 7.

'nfra gli scogli ... anchor: è trattenuta ancora fra gli scogli, in quel riparo di costa rocciosa che protegge senza essere il porto. Lo stesso significato forse nella sestina LXXX 30. *da ta' duo nodi*: da due nodi, lacci, legami, tali [*ta'*, forma ridotta come in CXCVIII 13] quali sono Amore e Gloria, le due 'adamantine catene' che è difficile spezzare, che «nec de morte neque de vita sinunt cogitare» (all'inizio di *Secr.* III, p. 130). Per la ricorrente immagine del *nodo* anche *Epyst.* I 14, 15: «ligat nodis violentior usus»; cfr. nota a CLII 6.

84. *dagli altri*: dagli altri nodi delle diverse passioni umane; cfr. CCLXX 91-94 (sempre in una preghiera a Dio).

85. *mi disciogli*: perché il poeta è ora «solutum ac liberum» da ogni 'nodo' o 'catena' che non sia quella di Amore e di Gloria. Intenso gioco fonico paronomastico di *(di)sciogli* con *scogli*.

86-87. *ché non togli ... vergogna*: perché *Tu*, «Signor mio», non strappi ormai dal mio volto questa *vergogna*, sul modello di *Iob* VII 21, «Cur non tollis peccatum meum, et quare non aufers iniquitatem meam?»; la vergogna corrisponde al *disnore* del v. 22, ma qui portata all'esterno come fatto leggibile («dal volto mio», cfr. vv. 97-98). Tale vergogna è quella di confidare nelle illusioni del mondo e di non distinguere il vero dal falso, come nei sogni (v. 88) in sintonia con I 12.

88. *'n guisa d'uom che sogna*: è il tema (scritturale) della *vana spes* che genera *somnia* del sonetto proemiale (I 9-14, dove insistentemente «meco mi vergogno; | et del mio vaneggiar vergogna è 'l frutto»), con cadenza dantesca: «sí che non parli piú com'om che sogna» (*Purg.* XXXIII 33, per cui nota a XLIX 8).

89. *la morte inanzi gli occhi*: similmente Ovidio, *Heroid.* XI 57: «Mors erat ante oculos...», nonché Agostino, *Conf.* IV IV 9: «quidquid aspiciebam mors erat».

90. *non ò l'arme*: l'insostenibile duello con la Morte dell'uomo impreparato ha le stesse soluzioni stilistiche della vicina sfida con Amore, CCLXX 74 e 90: «Passata è la stagion, perduto ài l'arme | ... | or se' tu disarmato; i' son securo». Stesso tema in simile soluzione binaria in II 14.

[VI]. 91-92. *Quel ch'i' fo veggio...*: citazione tradotta dal 'libretto' di Medea, *Met.* VII 92-93: «Quid faciam, video; nec me ignorantia veri | decipiet, sed amor», dove il verbo *decipiet* è petrarchescamente raddoppiato mediante «m'inganna» e «mi sforza» (fa forza su di me), secondo la natura di Amore: «Amor mi sforza | et di saver mi spoglia» (CXXV 14-15), «Amor armato ... anchor mi sforza» (CXXVII 34). Il «vero | *mal conosciuto*» (altro tratto innovativo di appropriazione del testo ovidiano) rinvia internamente alla difficile *indagatio veri* cui allude il congedo della canzone CXIX 107-9; forse un riflesso di Dante, parlando della *lux veritatis* in *Par.* V 10-12: «e s'altra cosa vostro amor seduce, | non è se non di quella alcun vestigio, | mal conosciuto, che quivi traluce».

93-94. *che la strada d'onore ... il crede*: il quale Amore, se uno [*chi*, col valore di SI QUIS, cfr. nota a CV 28, CXIX 106, CXXXV 91, ecc.] fa troppo affidamento in lui, non lascia mai che egli segua la *via virtutis* (costruzione latineggiante della proposizione infinitiva oggettiva).

95. *ad ora ad or*: di quando in quando, con flusso intermittente; cfr. nota a LXXI 74-75, ecc.

96. *leggiadro ... aspro et severo*: altra soluzione ossimorica a tre termini (cfr. v. 55), che marca l'ambiguità del *disdegno*, insieme lieve e duro; infatti nella lettera poetica *Ad seipsum*, I 14, 56-59: «Sepius ambiguam gravis indignatio mentem | digna subit iustusque dolor mecum intus et extra | colluctans; clara vincor ratione, sed illam | impetus exsuperat ceptoque resistit honesto» (Chiòrboli).

97-98. *ogni ... tira in mezzo la fronte*: cioè nello stesso «volto» del v. 87, negli stessi occhi che lasciano leggere i pensieri piú segreti, *ogni occulto pensero*; in parallelo: «trova chi le paure et gli ardimenti | del cor profondo ne la fronte legge» (CXLVII 5-6), «Ma spesso ne la fronte il cor si legge» (CCXXII 12). *ov'altri 'l vede*: dove tutti possono vedere quell'interna indignazione dell'Io contro se stesso.

99. *mortal cosa*: la *rem* mortale, la *rien* terrestre, la creatura creata e non il Creatore; cfr. CXLIV 8, CCCXXIII 55, e in particolare CCCLXV 1-2, CCCLXVI 121-23.

100. *quanta a Dio sol ... convensi*: tanta fede quanta debitamente è dovuta soltanto a Dio, il quale dice «Diliges Dominum Deum tuum ex toto corde tuo, et in tota anima tua, et in tota mente tua: hoc est maximum et primum mandatum» (*Mt* XXII 37-38); il sovvertimento del mandato divino, per cui si ama la creatura piuttosto che il Creatore, è un tema agostiniano, *De vera religione* XXXVII 68, X 19; *Conf.* V III 5: «colunt et serviunt creaturae potius quam creatori», su Paolo, *Rom* I 25; cfr. nota a CCCLX 31-32; Fenzi, nota 84 a *Secr.* III, p. 367. In *per debito* probabile calco di *secundum debitum* paolino, *Rom* IV 4.

101. *piú si disdice a chi*: piú è disdicevole per chi. *pregio*: l'onore, di cui all'inizio della strofe, v. 93.

102. *Et questo ... richiama*: questa indignazione di sé (*disdegno*, v. 96), che si manifesta tacitamente (vv. 96-98), anche «ad alta voce» richiama indietro la ragione smarrita. Il verbo *richiamare* è lo stesso del sonetto VI 5, dentro la stessa metafora della passione indomabile come un cavallo («che quanto richiamando piú l'envio | per la secura strada, men m'ascolta»), forse sommato a *magna voce clamare* dei momenti estremi delle Scritture sacre (*Act* VII 59); cfr. nota a LIV 5; CL 9-10.

103. *ragione ... sensi*: la stessa lacerazione di Medea, che non può vincere il *furor* con la *ratio* (*Met.* VII 10-11), trascinata dalla doppia forza di *cupido* e di *mens*. Per l'etimologico *svïare* (mettere fuori strada) cfr. nota a CCXIV 15; *Par.* XVIII 126, «tutti svïati dietro al malo essemplo» (Castelvetro), *Par.* II 56-57 «poi dietro ai sensi | vedi che la ragione ha corte l'ali».

104-5. *perch'ell'oda ... tornare*: per quanto la ragione senta quel forte richiamo e pensi di tornare indietro in direzione opposta [cfr. vv. 120-21]. *il mal costume*: la cattiva consuetudine, l'«usanza ria» (LXXXI 2); cfr. v. 125. La stessa (agostiniana) *consuetudo pessima* dei *Salmi penitenziali* (I 23) e della lettera a Gherardo (*Fam.* X 3, 26), che impedisce di spiccare il volo verso l'alto, o *pestifer usus* (*Buc. carm.* VIII 74). *oltre la spigne*: la spinge piú in là sulla cattiva strada.

106. *agli occhi depigne*: chi dipinge la donna nel cuore (fatto memoriale) è per il solito Amore (CXXV 35, CLV 9, CLVIII 3), ma qui per sovvertimento tematico la Ragione stessa.

107. *quella*: la donna del Libro, sempre ambiguamente avvolta da un velo pronominale. *per farmi morir*: variante interna di «per mia morte» della prima ballata del Libro (XI 13).

108. *a se stessa, piacque*: innamorata della sua virtú e del suo valore, con quel tanto di complesso narcisismo («a voi stessa piacendo») evocato nel primo sonetto degli specchi (nota a XLV 10-11) e nel secondo «'n vagheggiar voi stessa» (XLVI 8; cfr. introduzione a XLV), sommato al piacere a se stesso, «placens mihi» e non a Dio, di Agostino, *Conf.* II 1 1.

[VII]. 109. *Né so...*: il non sapere e il non potere (*né posso*, v. 113) si oppongono a *veggio* (v. 116), richiamando il tema iniziale della lettera a Socrate che apre le *Familiares*: «Que quidem expectatio quam brevis futura sit, nescio; hoc

scio, quod longa esse non potest» (I 1, 2). *spatio*: spazio di tempo, intervallo di vita. *mi si desse*: abbia concesso a me (in *si desse* una funzione 'media', d'intensa partecipazione del soggetto all'azione, ancora viva nel tipo 'sa quel che si fa', ecc.); cfr. CXCIV 13.

110. *novellamente*: di recente, non da molto tempo; XCII 11; *Par*. I 73-74.

111. *a soffrir* ... *guerra*: «a sostener la guerra» (*Inf*. II 4), secondo l'immagine di *Fam*. I 1, 26, interpolando il Libro di Giobbe: «neque enim militia solum [*Iob* VII 1], sed *pugna* est vita hominis super terram», qui complicata dalla lotta contro se stesso e dall'agostiniana *rixa* interiore. Si veda l'attacco del frammento delle rime disperse «Amor, che 'n pace il tuo regno governi, | pon' fine all'aspra guerra ch'io sostegno» (Solerti, XV).

112. *'ncontra me* ... *ordire*: tema agostiniano dell'Io contro se stesso, «Ista controversia in corde meo non nisi de me ipso adversus me ipsum» (*Conf*. VIII XI 27); una guerra che risponde all'«ardentem litem, quam mecum aggressus eram» di *Conf*. VIII VIII 19; in parallelo *Ps. pen*. II 8: «mala peioribus accumulans, et michimet hostis acerrimus», e anche, per il verbo equivalente di *ordire*, «Cathenam meam ipse *contexui*» (*Ps. pen*. I 17). Il forte segmento *'ncontra me* richiama anche il motivo del Salmo davidico L 5: «Quoniam iniquitatem meam ego cognosco, et peccatum meum *contra me* est semper», per cui cfr. nota a CCCLXIV 14.

113. *il giorno* ... *serra*: il giorno che chiude il percorso della vita, l'ora della morte. Il verbo *serrare* nei *loci paralleli*: «di qua dal passo [della Morte] anchor che mi si serra» (nota a XXXVI 7), «tal che s'altri [la Morte] mi serra | lungo tempo il camin...» (CCLXVIII 62-63, LXXII 21).

114. *antiveder*: prevedere (come in *Inf*. XXVIII 78, *Purg*. XXIV 46), in opposizione a *veggio*, v. 116 (e vv. 15, 91, 136) dell'oggi comunque negativo. *per lo corporeo velo*: a causa dell'integumento corporeo che impedisce di vedere le cose piú alte, il *mortal velo* che «il mio veder appanna» della canzone LXX 35; ricordo della «vestem ... carneam» di Agostino sulla quale fanno forza le *nugae* e le *vanitates* del vivere, *Conf*. VIII XI 26. Cosí in CCLXVIII 38, dove il *velo* si oppone alla *forma* dell'anima; CCCII 11, CCCXIII 12, CCCXIX 14, CCCXXXI 56-57 («del mortal mio velo | et di questa noiosa et grave carne»).

115. *varïarsi il pelo*: stilema del passare del tempo e della vecchiaia esteriore, parallela a quella interiore (*dentro cangiarsi*, v. 116), che attraversa tutto il Libro: «Di dí in dí vo cangiando il viso e 'l pelo» (nota a CXCV 1 e a CCCXVI 9), «et vo, sol in pensar, cangiando il pelo» (CCCXIX 12), «i costumi varïati, e 'l pelo» (CCCLXII 8); anche XXX 25, CXXII 5, CCCLX 41.

116. *et* ... *cangiarsi ogni desire*: e vedo che internamente ogni desiderio cambia di segno. Cosí nel sonetto *E' mi par d'or in hora*: «cosí dentro et di for mi vo cangiando» (nota a CCCXLIX 3) e nella canzone alla Vergine: «et prendi in grado - i cangiati desiri» (CCCLXVI 130); «sento ... dentro cangiar penseri et voglie» (CLXVII 5-6).

117. *mi credo*: verbo medio, come in CCVII 1. *tempo del partire*: il momento della dipartita da questa terra; cfr. nota a CCCXLIX 8.

118. *esser vicino* ... *da lunge*: motivo ciceroniano, *Tusc*. I XXXIII 91, «numquam potest longe abesse», ricorrente in versi e in prosa; cfr. CCCLXVI 131, «Il dí s'appressa, et non pote esser lunge»; CCCXLIX 8; Fenzi, nota 119 al *Secretum* I, p. 310.

119. *come chi 'l perder* ... *saggio*: come colui che le perdite subite rendono [*face*, cfr. nota a CL 5] avveduto. Intanto *accorto* rinvia circolarmente ad *accortamente* della seconda stanza, v. 23. Per la dittologia in rima cfr. LIII 3, CV 61.

120. *vo ripensando*: altro rinvio interno alla situazione iniziale del testo, *I' vo pensando* (v. 1), che si muove tutta intorno a questo dubbio circa lo smarrimento della retta via «da la man destra». *'l vïaggio*: il cammino che conduce a buon porto (v. 121); cfr. LIV 9, LXXX 27, CCIV 10, CCXXVII 14, CCLXXXV 11, CCLXXXVII 6.

121. *da la man destra*: allusione ricorrente al motivo classico e cristiano dell'*homo viator in bivio*, dove la biforcazione del destro-bene e del sinistro-male è rappresentata dalla lettera pitagorica Y (Isidoro, *Etym.* I III 7; Lattanzio, *Div. inst.* VI III e IV), come nel *Secretum* III: «Litere velut pithagoree, quam audivi et legi, non inanem esse doctrinam. Cum enim recto tramite ascendens ad bivium pervenissem modestus et sobrius, et dextram iuberer arripere, ad levam – incautus dicam an contumax? – deflexi ... Ex tunc autem obliquo sordidoque calle distractus et sepe retro lacrimans conversus, dextrum iter tenere non potui, quod cum deserui, tunc, profecto tunc, fuerat illa morum meorum facta confusio»; cfr. note a CXXXIX 9, CCLXXXVI 8, CCCVI 1-2; Rico, *Vida u obra*, pp. 305-6; Fenzi, nota 98 a *Secr.* III, pp. 369-70. Daniello cita *in loco* anche Persio, *Sat.* III 56-57, nonché Cicerone, *De officiis* I XXXII 118, che racconta la favola di Prodigo su Ercole al bivio, che «cum primum pubesceret, quod tempus a natura ad deligendum, quam quisque viam vivendi sit ingressurus, datum est, exisse in solitudinem atque ibi sedentem diu secum multumque dubitasse, cum duas cerneret vias, unam Voluptatis, alteram Virtutis, utram ingredi melius esset...»; cfr. CCCXXIII 4. *aggiunge*: giunge; cfr. CCXXX 11.

122. *da l'un lato*: sempre nella metafora della strada biforcuta, *da l'un ... dall'altro*, v. 124.

123. *vergogna et duol*: a iterazione della *vergogna* e del *disdegno* della quinta e della sesta stanza, vv. 87 e 96; «vergogna et dolor» (nota a CCCLV 8). *'ndietro mi rivolve*: mi tira indietro, mi fa deflettere dal cammino sinistro; cfr. v. 102 e LIII 31 per la clausola similare.

124. *non m'assolve*: non mi scioglie dai suoi lacci, non mi libera.

125. *un piacer ... sí forte*: lo stesso piacere che non lascia respirare della seconda stanza (v. 25), reso forte dal «mal costume» (v. 105) e dalla «consuetudo violenta» (*per usanza*), come scrive Agostino nelle *Confessioni* (VIII XI 26), memorizzate nella lettera metrica *Ad seipsum*: «sed retinet mundus, trahit *impetuosa voluptas* | funestisque ligat nodis *violentior usus*» (*Epyst.* I 14, 50-51); cfr. nota a CCXI 2.

126. *patteggiar ... co la morte*: il 'patto con la morte' è quello degli empi che godono dei piaceri della vita e si dannano per l'eternità, mentre le anime dei giusti hanno vita eterna; è questo il motivo iniziale del *Liber Sapientiae*, che spiega il passo, sottovalutato dai commentatori: «Quoniam Deus mortem non fecit ... Impii autem manibus et verbis accersierunt illam, et aestimantes illam amicam defluxerunt, et *sponsiones posuerunt ad illam*, quoniam digni sunt qui sint ex parte illius» (*Sap* I 13-16); luogo evocato da Agostino, *Conf.* VI XII 22 (Daniello), quando parla della pericolosa inesperienza di Alipio, che intellettualmente vuole conoscere la 'servitú del piacere': «quoniam sponsionem volebat facere cum morte, et qui amat periculum, incidet in illud»; anche *Is* XXVIII 15-18: «Percussimus foedus cum morte, et cum inferno fecimus pactum; flagellum inundans cum transierit non veniet super nos ... [voce degli uomini che creano illusioni] ... Et delebitur foedus vestrum cum morte, et pactum vestrum cum inferno non stabit ... [voce di Dio]». *n'ardisce*: osa patteggiare con la morte di ciò, *n(e)*; s'intende di quell'unica realtà del piacere che esclude l'immortalità dell'anima.

[Congedo]. 127-28. *qui sono*: a questo punto del conflitto e della non-riso-

luzione; cosí in *Epyst.* I 14, 52-53: «Ecce ubi sum; gelida sic me formidine dense | texerunt tenebre...» (Zingarelli). *via piú freddo* ... *gelata neve*: forse una somma di tessere dantesche, il «cor ... d'amor piú freddo» (*Amor, tu vedi ben*, 7-8) e «gelata come neve» (*Al poco giorno*, 8); cfr. XXVIII 47. Anche Medea è gelata dalla paura: «Ipsa quoque extimuit ... | palluit et subito sine sanguine frigida sedit» (*Met.* VII 134-36), forse anticipando la sentenza ovidiana che chiude la canzone (v. 136); *Heroid.* I 22.

129. *perir*: andare in perdizione.

130-31. *pur deliberando*: continuando a dibattere, a forza di soppesare [se può prevalere il sentimento etimologico di *deliberare* da LIBRA, bilancia], senza per altro *prendere partito* (v. 23); probabile riflesso delle «duas voluntates in deliberando» di Agostino, *Conf.* VIII x 22. *ò vòlto al subbio* ... *tela breve*: ho avvolto quasi tutta la tela della mia vita, con immagine congrua all'*ordire* del v. 112; cosí «per accorciar del mio viver la tela» (nota a CCXXX 6). Il *subbio* è quel cilindro del telaio che tende l'ordito e intorno al quale si avvolge il tessuto; cfr. *Tr. Fame* III 1.13-14.

132. *né mai peso*: la stessa clausola di CCLXXI 3-4, «né già mai tal peso | provai...». *greve*: grave, opprimente (aggettivo rifatto sull'antinomico LEVIS).

133. *in tale stato*: in questa condizione, a ripresa di *qui sono* (v. 127), nonché circolarmente del temibile *stato* iniziale, v. 17.

134. *la morte a lato*: la morte vicina, come nella situazione negativa del *Vago augelletto*: «vedendoti la notte e 'l verno a lato | e 'l dí dopo le spalle...» (CCCLIII 3-4).

135. *novo consiglio*: come uscita da quel *deliberare* sterile del v. 130, un progetto di vita mai assunto prima; cfr. CCLXXVII 1.

136. *veggio 'l meglio* ... *m'appiglio*: altro prelievo dallo spartito di Medea, *Met.* VII 20-21, «video meliora proboque, | deteriora sequor», con eco prosastica in *Fam.* XVIII 16, 28: «si cum meliora provideris, deteriora secteris»; altra variazione nei *Salmi penitenziali* VII 10: «Novum propositum mos vetustus opprimit; et cum recta placuerint, relabor ad solita». Castelvetro richiama il tema dell'apostolo Paolo, *Rom* VII 15 e 19-20: «Quod enim operor non intelligo: non enim quod volo bonum, hoc ago; sed quod odi malum, illud facio...» in relazione ai vv. 91-92.

CCLXV

Aspro core et selvaggio, et cruda voglia
in dolce, humile, angelica figura,
se l'impreso rigor gran tempo dura,
avran di me poco honorata spoglia;

ché quando nasce et mor fior, herba et foglia,
quando è 'l dí chiaro, et quando è notte oscura,
piango ad ognor: ben ò di mia ventura,
di madonna et d'Amore onde mi doglia.

Vivo sol di speranza, rimembrando
che poco humor già per continua prova
consumar vidi marmi et pietre salde.

Non è sí duro cor che, lagrimando,
pregando, amando, talor non si smova,
né sí freddo voler, che non si scalde.

Aspro core sembra volere illustrare la tesi della canzone precedente, «et veggio 'l meglio, et al peggior m'appiglio» (CCLXIV 136), facendo appello alle fulgenti «catene» del passato, espressamente evocate nel sonetto che segue (CCLXVI 9-11); il testo conferma la fedeltà ad uno stato d'amore angoscioso, per niente esorcizzato dalla riflessione sulla vecchiaia (CCLXIV 115-16). Per questo sonetto gli apografi cinquecenteschi (Casanatense 924, studiato da Appel; Parmense 1636, incunabolo IB 25926 della British Library, studiati da Frasso; Harleian 3264) riferiscono una postilla petrarchesca con due preziose indicazioni: scritto nel 1350 e tessuto intorno ad un verso di Arnaut Daniel, con lo stesso intento per cui l'autore annota di sua mano per il frammento di sonetto *Che le súbite lagrime*: «1349. novembris .30. inter nonam et vesperas ... fictum residuum propter ultimum verbum» (Vaticano lat. 3196, c. 13*r*; Solerti, III; cfr. Contini, *Varianti*, p. 20). Trascrive dunque il postillatore del Casanatense: «1350. Septembris .21. martis, hora .3. die Mathei apostoli, propter unum quod leggi Padue [o meglio *quod legi pridie*] in cantilena Arnaldi Danielis: Aman prians fafrancha cor suffers» [la lettura *suffris* di Santagata è errata]. Se la data di composizione è il 1350 (ma su questo non è lecito dubitare, visto che il postillatore del Casanatense 'fotografa' intorno al testo-base un primo getto travagliatissimo nelle terzine), il sonetto si concentra su un'emozione totalmente retrospettiva congelata nella fluidità del tempo, perché l'amata, morta nel 1348, è qui ancora tanto viva quanto crudele e provoca nell'amante quell'abituale atteggiamento d'incondizionata ostinazione («Vivo sol di speranza», v. 9), che Petrarca, in anni piú giovanili, consigliava a Geri Gianfi-

gliazzi per scaldare l'alterigia della sua bella (CLXXIX). Non per scaldare se stesso, ma perché tutti i sonetti tendono ad una naturale gemmazione di materia propria o altrui, Petrarca scrive un sonetto intero in funzione d'un sol verso della canzone danielina *Amors e jois*: «c'aman preian s'afranca cor ufecs» ('perché amando, pregando s'intenerisce un cuore superbo', v. 40), non senza la tacita contaminazione con altro canto fatto per addolcire un cuore agro, un canto «que non er segons ni tertz, | ans prims d'*afrancar cor agre*» (*En breu brizara*, 7-8). Il messaggio denunciato di Arnaut si deposita nell'ultima terzina: «Non è sí duro cor che, lagrimando, | pregando, amando, talor non si smova...», e questo è il motore di tutto il sonetto. Non solo infatti la dittologia *aman preian* si dilata fino a formare una serie a tre termini, *lagrimando,* | *pregando, amando*, che si ripercuote indietro fino alla mossa iniziale e all'intero movimento delle quartine: *Aspro ... selvaggio ... cruda* (v. 1), *dolce, humile, angelica* (v. 2), *fior, herba et foglia* (v. 5), *di mia ventura,* | *di madonna et d'Amore* (vv. 7-8); non solo la citazione ingloba un prelievo fonicamente efficiente da altro testo danielino: *freddo voler* (v. 14), su *ferm voler* della famosa sestina (*Lo ferm voler qu'el cor m'intra*), con espansione incipitaria di *cruda voglia*; ma anche e in piú il *duro cor* (v. 12) contamina il difficile e rilevato *cor ufecs* (o qual altro provenzalismo memorizzasse Petrarca) con *son dur cor* della stessa canzone (v. 8), risalendo all'indietro fino all'*incipit*, dove *Aspro core* ritraduce in variazione circolare la tessera di partenza, questa volta scontrandosi, per geniale solidarietà, col lessico di Dante 'petroso' («Cosí nel mio parlar voglio esser aspro»). Fatto sta che l'emistichio *Non è sí duro cor* crea la linea melodica segreta di tutto il sonetto, scatenando una serie di rime interne certamente non casuali, perché tutte fissate allo scadere del quinario o del settenario: «se l'impreso rigor» (v. 3), «ché quando nasce et mor» (v. 5), «piango ad ognor» (v. 7), «di madonna et d'Amore» (v. 8), «che poco humor» (v. 10; poi, con scarto clausolare nel verso della citazione: «pregando, amando, talor», v. 13); cosa che induce nel testo una bitonalità di risonanza molto piú interessante della stessa citazione, e comunque priva, in orizzontale e in verticale, dell'asprezza con la quale sia Arnaut sia Dante formalizzano la tesi feroce di Amore.

Per completezza documentaria andrà segnalato che la lettura del solo Casanatense *quod leggi Padue* è molto svantaggiata rispetto a *quod legi pridie* degli altri testimoni ('che ho letto il giorno prima'), perché *pridie* ricorre in altre postille come indizio tra gli altri della minuzia petrarchesca nelle indicazioni temporali (inversamente proporzionale all'acronia del 'testo'), perquanto la forma medievale *Padue* sia ben attestata ad esempio nelle lettere *Varie* di Petrarca, che nelle datazioni delle *Familiares* e delle *Seniles* scrive sempre *Patavi*; contestualmente la lezione *Padue* meglio conviene al postillatore, che è un veneto (sua anche l'oscillante doppia settentrionale di *leggi*), che transita tra Padova e Ravenna (Frasso). Inoltre l'ipotesi che la lettura di Petrarca della canzone di Arnaut «sia avvenuta in area veneta» attraverso una tradizione priva dell'ultima stanza (Santagata) viene a cadere quando si osservi che il *cor suffers* della postilla (*huffres* nel Parmense e nell'incunabulo IB, con scambio *s-/h-*), corrispondente al v. 40 di *Amors e jois*, non è un errore d'autore rispetto a *ufecs* originario (nella gamma semantica di *ufana* [Eusebi], 'superbia, boria'), ma un corto circuito col *cor ... suffers* o *sofers* dell'ultima stanza («Cor, vai sus! ben fas si·t suffers [la lezione *suffers* è di tutto il gruppo a]», v. 47) da parte di un poeta che cita a memoria attingendo non a una tradizione decurtata ma a una tradizione integra del testo danielino.

Sonetto su cinque rime secondo lo schema ABBA ABBA, CDE CDE, come CCLXVI e CCLXVII. Assonanza in AD, *-oglia*, *-ova*.

BIBLIOGRAFIA: Perugi, *Trovatori a Valchiusa*, pp. 292-320; Pulsoni, *Una citazione*, pp. 337-52.

1. *Aspro … selvaggio*: dittologia, spesso divaricata, tipica del *Canzoniere* (XXXV 12, CCCX 14); particolare sintonia interna con la prima redazione di CLII 1-2: «Piú che tigre *aspra* e piú *selvaggia* ch'orsa | questa *humil* fera in forma d'angel vene» (Vaticano lat. 3196, c. 4*r*), dove, come qui, il secondo verso nasce per estensione rovesciata del primo. In Peire Vidal, *Ges del joi*, 9-10: «Tant m'a salvatge cor e dur | selha que·m bat de sos verjans» (Santagata), dove è importante la parallela tensione con «plus lui sui *humilians*» (v. 11), come in XXIII 66: «ch'el cor s'umiliasse aspro et feroce»; ma il *cor* … *sauvatge* della donna crudele è un'invenzione di Bernart de Ventadorn, *Can vei la flor*, 36. Un cuore aspro, con tutta l'immagine di corrosione mediante un liquido (tema delle terzine), è anche ad attacco del terzo libro del *Secretum*: «ut in adamante frangendo hircinum dicunt, sic in huiuscemodi duritie curarum mollienda sanguis ille mirum in modum efficax, qui, cum *cor asperum* tetigerit, frangit ac penetrat» (p. 130). *cruda voglia*: una volontà crudele, speculare al «freddo voler» di chiusura, v. 14; «fera voglia» in XXIII 3.

2. *humile*: mansueto, benevolo, mite (da leggere, al solito, *umíle*), in opposizione ad «aspro … et fero» nel vicino sonetto 'in morte' CCLXVII 3-4, con analoga antinomia binaria. I postillatori del Casanatense e del Parmense registrano la variante *humana*, sinonimica e in rapporto costante di commutabilità, come nell'*incipit* definitivo del succitato sonetto CLII: «Questa humil fera … | che 'n vista humana … vène», cfr. nota a CCCLXVI 118. Il contatto di *dolce* con *humile* (dentro un trinomio aggettivale antitetico a quello negativo del primo verso) già nell'*incipit* di XLII («'l dolce riso humile et piano»), come del resto *dolce humano* in CCXLIX 11. *angelica figura*: tratto arcaico, da Giacomo da Lentini a Cino da Pistoia, inglobato nella ballata stilnovisticamente segnata *Di tempo in tempo*, per cui cfr. nota a CXLIX 2. Qui però *angelica* è il lemma finale d'una serie monocromatica tutta petrarchesca, come dimostra la prima stesura di *Voglia mi sprona*, CCXI 11: «co l'angelica voce dolce humile» (Vaticano lat. 3196, c. 5*r*); a questo verso Petrarca pensa quando scrive (1357) la variante intermedia di *Tr. Cup.* III 139: «Chi poria il dolce angelico costume» (su «Chi poria mai l'angelico costume»), con la postilla esplicita «attende te ipsum "Aspro core"» (Vaticano lat. 3196, c. 18*r*; cfr. Contini, *Varianti*, p. 17).

3. *impreso*: intrapreso contro di me. Il solo Casanatense porta a testo la lezione *impresso* (ma a margine, di mano del postillatore, *impreso*), certo per incertezza grafica del copista settentrionale. Il *rigor(e)* rispecchia la rigidità e la freddezza di quel cuore aspro e duro, vv. 1 e 12. *gran tempo dura*: clausola similare «picciol tempo dura» di CXXIX 11 e CLXXXIII 14; *gran tempo* è sintagma dantesco, per cui nota a XXIII 118.

4. *avran(no)*: soggetti il *core* e la *voglia*, dissociati nell'unico intento di far soccombere l'antagonista. *spoglia*: trofeo di vittoria; cfr. nota a CLXVII 7; *poco honorata*, perché il nemico, cioè l'amante, non combatte ad armi pari, come in III 12-13, «non li fu honore | ferir me de saetta…».

5. *quando nasce et mor … foglia*: evocazione del ciclo stagionale come metafora di sentimenti immutabili nel tempo; con identica funzione e movimento similare in CCLXX 67-68: «quando si veste et spoglia | di fronde il bosco, et la campagna d'erba». *fior, herba et foglia*: accumulo di sostanze naturali che dilatano l'estensione del verso, come in «fior', frondi, herbe, ombre, antri, onde…»

(CCCIII 5), «frutti fiori herbe et frondi» (CCCXXXVII 3), spesso con risonanze interne; qui *mor fior* con ripercussione fonica del primo emistichio settenario.

6-8. *dí* ... *notte* ... *piango*: eco del Salmo LXXXVII 2 (anche *Ps* XXI 3), «in die clamavi et nocte coram te», da cui anche Dante, *Amor, tu vedi ben*, 46-47: «chiamo di notte e di luce, | solo per lei servire, e luogo e tempo» (dove *luogo e tempo* memorizza il secondo emistichio del primo verso della stessa canzone di Arnaut *Amors e jois e luecs e temps*). *dí chiaro* ... *notte oscura*: luce [cfr. XXII 13] e tenebra del ciclo giornaliero, sommato a quello stagionale del v. 5; cfr. nota a CCXV 13; CCXVI 1-3. *ad ognor*: sempre; cfr. CXXV 10, CXLVIII 7. *ben ò di* ... *onde mi doglia*: ho motivo di dolermi di..., con *ben* al solito rafforzativo verbale. Movimento ternario dei protagonisti Ventura, Madonna e Amore, in chiusura della seconda quartina, come in CCXXIII 7-8: «con mia cieca fortuna, | con Amor, con madonna et meco garro»; cfr. note a CCI 1 e CCXXIX 10.

9. *Vivo sol di speranza*: in sintonia con Cino, «perch'io pur ['soltanto'] di speranza mi nutrico» (*Ora che rise*, 14); *speranza* è lemma di raccordo col primo sonetto 'in morte' CCLXVII 12. *rimembrando*: su una precedente lezione *ripensando* degli scartafacci; variante datata 6 novembre 1356 dall'autore, quando in una postilla (citata succintamente anche dal Beccadelli) segnala la trascrizione del sonetto nella vulgata di allora ('forma' Correggio?): «transcriptum in ordine .1356. dominico in vesperis .6. novembris, ullo mutato, nisi uno verbo pro "ripensando", "rimembrando": quia sic et ego dicam [o meglio *dixeram*, col Parmense, l'Harleiano e l'incunabulo IB], et alii iam, et ita esse putabam». A giudicare da questa nota, la lezione d'arrivo *rimembrando* sottolinea che la storia della goccia d'acqua che corrode la pietra (vv. 10-11) è una somma di esperienza personale (*vidi* del v. 11, e nelle varianti primitive *veggio*) e di *auctoritates*; indubbio corto circuito col *rimembrar* e il *ripensando* contigui nel vicino sonetto *Vive faville*, cfr. nota a CCLVIII 6.

10-11. *che poco humor* ... *pietre salde*: ricordando che ho constatato piú volte [*già* ... *vidi*] come poco liquido, una goccia d'acqua in continuazione [*per continua prova*], consumava marmi e pietre. Allusione a un adagio diffuso (ma intanto quell'*humor* contiene già le lacrime che dovrebbero corrodere un cuore duro nel sonetto *Tutto 'l dí piango*: «In tristo humor vo li occhi consumando», cfr. nota a CCXVI 5), classico e medievale, latino e volgare: «gutta cavat lapidem» di Ovidio (*Ex Ponto* IV x 5), e anche «percusso crebro saxa cavantur aquis» (*ibid.* II vii 40; *Ars am.* I 473-74; Vellutello); verbalmente vicino Properzio, *El.* II xxv 15-16: «Sed tamen obsistam. Teritur ... *parvo* saepe *liquore* silex» (Daniello). Il motivo è già nella Scrittura, quando Giobbe elenca le corrosioni dell'essere rispetto all'*immutatio* di Dio: «lapides excavant aquae» (*Iob* XIV 19); anche Arrigo da Settimello nell'*Elegia*, II 213-16: «Nil aliud validum, quod non quandoque teratur | ... | Sepe quod est solidum [da cui *pietre salde*?, v. 11] frangere molle solet»; cosí Bernart de Ventadorn, *Conortz, era sai eu be*, 34-40: «sos fers cors durs et iratz, | tro del tot si' adoussatz | ab bels dihz et ab merce; | qu'eu ai be trobat legen | que gota d'aiga que chai, | fer en un loc tan soven, | tro chava la peira dura» (Tassoni; Scarano, *Fonti*, p. 302). *per continua prova*: forse a restituzione del *saepe* di Properzio, che determina il «parvo ... liquore» (su questa linea tutti i commentatori: «con il suo continuo cadere» [Fenzi, Dotti, Santagata]); ma anche: per la continua sfida (*prova*, come nel sintagma *a prova* 'a gara') che la goccia d'acqua fa alla resistenza del marmo; o anche: per esperienza costante (degli *auctores*, dell'*auctor* e di qualsiasi osservatore del fenomeno nel suo risultato), stante che *prova* normalmente significa 'esperienza'. Fatto sta che questa terzina è molto travagliata (un'analisi in Perugi, *Trovatori a Valchiusa*, pp.

315-20); il solo Casanatense registra in corrispondenza la lezione *per importuna piova* (una specie di incrocio tra l'*importuna nebbia* della sestina LXVI 1 con la *noiosa pioggia* dantesca di *Io son venuto*, 21), che è una valutazione critica del fenomeno, almeno un po' freudiana se l'acqua che dovrebbe consumare un cuore di pietra è *importuna*; l'aggettivo finale *continua* sembra comunque un residuo dello stadio intermedio (Casanatense, Parmense, Harleiano): «Penso ch'io vidi già *continuando* | poco humor romper pietre vive e salde». *marmi*: nascono per raddoppio nominale della precedente lezione *pietre vive e salde*, secondo il modello metaforico di Dante 'petroso'; cfr. nota a CXCVII 14; le *pietre vive* dell'antica lezione sostituita contrastano altresí con la valenza simbolica della *viva petra* dei *Fragmenta*, L 78, CXXIX 51.

12. *duro cor*: contestuale al ricordo danielino dell'ultima terzina (*Amors e jois*, 8); un duro cuore liricamente diffuso, da Arnaut de Maruelh, con l'alternanza di *durs cors* e *fer cor* (*Cui que fin'Amors esbaudey*, 58 e 62) a Guittone (*O dolce terra aretina*, 3), a raddoppio circolare di *Aspro core*; cfr. CLXXI 10, CCXVII 4, CCLXX 89. Memoria trobadorica sommata con sant'Agostino, *De moribus ecclesiae* I XXII 41 (PL XXXII, col. 1329), detto dei costumi della Chiesa contro quelli dei Manichei: «Nihil est tamen tam durum atque ferreum, quod non amoris igne vincatur [*che non si scalde*, v. 14]» (Vellutello). Negli scartafacci *duro cor* oscilla con *freddo cor*, che è un ricordo della canzone-sestina di Dante, *Amor, tu vedi ben*, 7-8: «non par ch'ell'abbia *cor* di donna, | ma di qual fiera l'ha d'amor piú *freddo*»; la lezione *duro* entra nel testo quando è fissata la doppia polarità esistenziale tra *duro cor* ... *si smova* (o *mova*) e *freddo voler* ... *si scalde*. *lagrimando*: nella prima soluzione *sospirando*; ma le lacrime entrano nel campo metaforico dell'*humor* (v. 10), nonché della *piova* rifiutata (infatti «pioggia di lagrimar», CLXXXIX 9, ecc.).

14. *freddo voler*: variazione della «cruda voglia» iniziale. *si scalde*: si scaldi. Gioco paronomastico con *salde*.

CCLXVI

Signor mio caro, ogni pensier mi tira
devoto a veder voi, cui sempre veggio:
la mia fortuna (or che mi pò far peggio?)
4 mi tene a freno, et mi travolve et gira.

Poi quel dolce desio ch'Amor mi spira
menami a morte, ch'i' non me n'aveggio;
et mentre i miei duo lumi indarno cheggio,
8 dovunque io son, dí et notte si sospira.

Carità di signore, amor di donna
son le catene ove con molti affanni
11 legato son, perch'io stesso mi strinsi.

Un lauro verde, una gentil colomna,
quindeci l'una, et l'altro diciotto anni
14 portato ò in seno, et già mai non mi scinsi.

Omaggio dall'Italia transpadana al cardinale Giovanni Colonna, desideroso, come si ricava dal contesto e piú dalla mediazione scritta di Sennuccio del Bene, di rivedere Petrarca ad Avignone. È l'unica missiva 'attiva' della Seconda Parte del *Canzoniere* inviata ad un vivente, perché gli altri due destinatari, Sennuccio e Giacomo Colonna, ben intervallati nello spazio delle lacrime, sono corrispondenti dell'oltrecielo (CCLXXXVII e CCCXXII). La data 1345 è suggerita nell'ultima terzina, dove sono dichiarati diciotto anni di legami e «catene» con Laura (dal 1327) e quindici con il Colonna (dal 1330), sicché il testo rappresenta una variante speciale e raddoppiata del sonetto di anniversario, incrociato col 'genere' epistolare volto alle rive del Rodano, che fatalmente comporta uno sdoppiamento della pulsione, come quando il poeta scrive «Sol due persone cheggio», probabilmente a Sennuccio (CXIV 12). La duplicità del pensiero di Provenza s'insinua fin dalla seconda quartina, dopo l'*excusatio* della prima, e s'installa negli ambigui *duo lumi* (v. 7), identificati a volte con i soli occhi splendenti di madonna, e in realtà i due fari lontani (*Carità* ... *amor*, v. 9; *lauro* ... *colomna*, v. 12), stelle d'orientamento per il poeta smarrito («dovunque io son», v. 8). La ripresa del tema binario è, a contatto, in *dí et notte* (v. 8), che funziona da cerniera con le terzine; dove l'andamento aritmico (forti accenti consecutivi di quarta e di quinta) e la macchia grammaticale posta da *si sospira*, forma passiva di estraniamento del soggetto alla sua stessa nostalgia, indicano insieme che qui è da cercare il cuore di tutto il sonetto. Le terzine formalizzano la memoria dei due assenti in coordinazioni binarie di serie antitetiche, *signore* ... *donna*, *lauro* ... *co-*

lomna, l'una ... l'altro, ma continuamente interrotte mediante l'incrocio dei reciproci rapporti (*un lauro verde ... quindeci l'una*), in una tessitura non lineare e preziosa, come dimostra, in posizione marcata, la *rapportatio* di *CARità di SIGNORe* ad inizio della sirma con *SIGNOR mio CARo* ad inizio assoluto. Il doppio emblema del *lauro verde* e della possente *colomna* delle terzine, ulteriormente rovesciato 'in morte', fornirà la fronte 'tragica' del vicino sonetto *Rotta è l'alta colonna e 'l verde lauro* (CCLXIX).

Nell'attuale prima carta del cosiddetto Codice degli abbozzi (Vaticano lat. 3196, c. 1*r*) Petrarca riporta *pro memoria* in anni tardi (dopo il 5 dicembre 1366, secondo un appunto di quella stessa facciata) il solo *incipit* di *Signor mio caro* (all'epoca già trascritto nella vulgata), insieme al sonetto responsivo di Sennuccio, in una pagina tutta dedicata postumamente ai Colonna (cfr. CCCXXII). L'invito del buon Sennuccio (per l'ultimo Billanovich a Firenze e non ad Avignone, con l'ipotesi d'una Laura inesistente; cfr. *Laura fantasma*, pp. 150-51), interprete dei desideri del Colonna e, a quanto pare, anche di quelli dell'amata, è della vigilia di San Giovanni (24 giugno), giorno onomastico del Cardinale, talché, se Petrarca scrive dopo la fuga da Parma del 23 febbraio (*Fam.* V 10), il sonetto dovrebbe situarsi tra il 23 febbraio e il 23 giugno 1345.

La risposta di Sennuccio, per le rime, concepita in quella sua maniera arcaica prestilnovistica (rima di *abonna* 'abbonda' con *colonna*, di tipo davanzatiano e maianesco), con ripresa di alcune parole-rima del mittente, *(ri)gira*, *(ri)veggio*, oltre al gioco verbale sulla casata dei Colonna, e con la bipartizione, non priva di arguzia, tra invito di Laura (quartine) e invito del Cardinale (terzine), è la seguente, secondo la trascrizione di Petrarca:

RESPONSIO SENNUCII NOSTRI

Oltra l'usato modo si rigira
lo verde lauro ài qui, dov'io or seggio;
et piú attenta, et com' piú la riveggio,
di qui in qui con gli occhi fiso mira.

Et parmi omai ch'un dolor misto d'ira
l'affligga tanto, che tacer nol deggio:
onde, dall'atto suo, io vi richeggio
ch'esso mi ditta, che troppo martira.

E 'l signor nostro in desir sempre abonna
di vedervi seder nelli suoi scanni:
e 'n atto et in parlar questo distinsi.

Mei fondata di lui trovar colonna
non potreste in cinqu'altri San Giovanni,
la cui vigilia a scriver mi sospinsi.

Sonetto su cinque rime secondo lo schema ABBA ABBA, CDE CDE, come CCLXV e CCLXVII. Consonanza in CD, *-onna*, *-anni*.

BIBLIOGRAFIA: Billanovich, *L'altro Stil Novo*, pp. 54-55; Jones, *Calendrical Implications*, pp. 34-51; Regn, *Architektur des «Canzoniere»*, pp. 185-211.

1. *Signor mio caro*: la stessa apostrofe ad altri due Colonna, Agapito e Stefanuccio, in LVIII 2 e CIII 3. *ogni pensier*: in opposizione ai discordanti pensieri della canzone che apre la Seconda Parte. *mi tira*: mi trascina, mi spinge, come in CXXIX 55: «tirar mi suol un desiderio intenso», cfr. nota a CCXI 2.

2. *devoto*: significato avverbiale (determina *mi tira*, v. 1). La calcata allitterazione del verso attenua il contrasto tra il *veder* fisico e il *veggio* mentale. *cui sempre veggio*: che vedo in continuazione con l'occhio della mente, secondo un tema caro a Petrarca; cfr. *Sen*. XIV 4 all'amico Lombardo della Seta: «Sic est tamen: gaudeo, hercle, quod me cupias videre, nam et ego te cupio; opto ut nos invicem videamus, etsi enim *animo* tu me *semper, ego te videam*...» prendendo spunto da una lettera di Seneca a Lucilio (XXXV 3) e citando «Absentem absens auditque videtque» di Virgilio, *Aen*. IV 83.

3. *la mia fortuna*: elemento fortemente giustapposto a quanto precede (asindeto e *mise en relief*, con enunciato puramente sintattico della terribilità di Fortuna; cfr. la lettera a Barbato del 23 febbraio 1345, *Fam*. V 10, 9: «de fortuna enim iudicium meum tenes: formidabile nomen est»). *che mi pò far peggio*: cosa di peggio può fare che 'tenermi a freno' (v. 4) e quindi lontano da dove si vorrebbe essere. Simile formula in *Tr. Tem*. 13, «e che puote esser peggio?».

4. *mi tene a freno*: come un cavallo, secondo la metafora di VI 7-9. *mi travolve et gira*: mi travolge e mi fa girare su me stesso (*mi rota* in CLII 4), facendo perdere la strada del ritorno. Simile dittologia verbale in rima in Monte Andrea: «E 'n quale parte io mi volgo e giro» (*Sí m'à legato Amor*, 5), «'n ciò mi volgo e giro | di guisa tal che giamai non si spinge» (*Non seppi mai*, 3-4), su modelli trobadorici; cosí Arnaut de Maruelh, *Aissi cum cel que anc non ac cossire*, 15: «Vas calque part ieu an ni·m volv ni·m vire». Probabile allusione alla fuga da Parma assediata dai Gonzaga e dai Visconti, quando Azzo da Correggio cedette la città ad Obizzo d'Este; secondo la lettera da Bologna al Barbato (*Fam*. V 10), Petrarca avventurosamente passa a Scandiano, Modena, Bologna, poi a Verona.

5. *Poi*: inoltre; avverbio che enuncia il parallelismo tra la prima e la seconda quartina. *desio*: equivalente affettivo del *pensier* dedicato al Cardinale (v. 1), con ripresa anche fonica della situazione della prima quartina, *DEvoto* ... *veDEr* (v. 2) ... *dolce DEsio*. *mi spira*: mi ispira.

6. *menami a morte* ... *me n'aveggio*: mi trascina a morte senza che io me ne accorga. Altro verso con vasta allitterazione, ribadita a contatto da *MENtre*, v. 7. Rima derivativa di *aveggio* ('avvedo') con *veggio*.

7. *duo lumi*: le due stelle che dovrebbero indicare la strada nel travolgimento (v. 4) e nello smarrimento (v. 6); non nella fattispecie, per l'ambiguità dei referenti, i soli occhi della donna (Zingarelli, Ponte, Santagata) come in XXXVII 43, LIX 13, CLVI 5, CCLVIII 1, ecc.; cfr. LXXIII 48: «duo lumi ch'à sempre il nostro polo». *cheggio*: invoco, come in Dante e in Cino; è verbo che anticipa il messaggio contenuto in *si sospira* (v. 8), con divaricazione potente tra un anelito attivo (*cheggio*) e uno passivo (*si sospira*). Corrispondenza interna tra «i miei duo lumi ... cheggio» con «Sol due persone cheggio» del sonetto CXIV 12, probabilmente indirizzato a Sennuccio.

8. *dí et notte*: simile a «dí e notte chiamo» nella prima stesura del primo *planctus* della Seconda Parte (nota a CCLXVIII 31), con rinvio a «dí ... et ... notte ... | piango» del sonetto che precede, cfr. nota a CCLXV 6-8. *si sospira*: la stessa soluzione passivante nel sonetto *Quanto piú m'avicino*, «et come spesso indarno si sospira», per cui nota a XXXII 14; Bernart de Ventadorn, *Can lo boschatges es floritz*, 7: «Noih e jorn me fai sospirar...» Rima derivativa con *spira*.

9. *Carità*: affetto. Equivalente nominale dell'aggettivo *caro* dell'*incipit*, che con questo segmento iniziale delle terzine sta in rapporto rovesciato; cfr. CLXX 12.

10. *catene*: gli stessi vincoli e «nodi» (CCLXIV 83), le due adamantine catene del *Secretum* (inizio del terzo libro, p. 130; cfr. nota a VIII 14), sia pure con diverso contenuto; qui in lontana trasparenza appare il doppio 'servizio' del tro-

vatore ricordato da Valeria Bertolucci (*Morfologie del testo*, p. 132), che cita Guiraut Riquier, *Creire m'an fag mey dezir*, 50-51: «senhor aver per servir | e dona per obezir».

11. *legato* ... *strinsi*: dittologia sinonimica di verbi intercambiabili entro il lessico petrarchesco (spesso in diretta opposizione a *sciogliere*); si veda la correzione apportata nel *planctus* CCLXX 60: «ivi mi *lega*» su precedente «*stringimi* al nodo usato». Lo stesso tema (agostiniano) in *Ps.pen.* I 17: «Cathenam meam ipse contexui», per cui cfr. introduzione al sonetto VIII.

12. *Un lauro verde*: emblema perenne dell'amata Laura-Dafne-Poesia (XXX 1, CXCVII 1, CCXXVIII 3, CCXLVI 1, CCLXIX 1) e anche dell'amante per reciproca immedesimazione (XXIII 39). *gentil*: nobile, come è la casata del grande Cardinale, cfr. VII 13, XXVII 9, LIII 1. Rispetto alla ripresa di questo verso nell'*incipit* di CCLXIX, «Rotta è l'alta colonna e 'l verde lauro», la posizione degli aggettivi si colloca nella figura ABBA (là invece BABA), con ulteriore alterazione della bipolarità delle terzine. *colomna*: *argumentum a nomine*, come in X 1 e in CCLXIX 1, con molti riscontri nella prosa epistolare.

14. *portato ò in seno* ... *scinsi*: citazione tradotta in clausola finale d'una lettera di Cicerone al fratello Quinto (II XI 1): «iam pridem istum canto Caesarem. Mihi crede, in sinu est neque ego discingor» (Daniello); una citazione 'a caldo', stante che lettere di Cicerone ad Attico, a Bruto e a Quinto furono ritrovate da Petrarca nella Biblioteca Capitolare di Verona nella tarda primavera del 1345. Sempre a Verona l'amico Guglielmo da Pastrengo può avere letto questa poetica missiva di lauri e di colonne per poi citarla in chiusura d'una sua lettera a Petrarca (Frasso, *Tre lettere*, pp. 110-15). *non mi scinsi*: non mi discinsi, non mi sono spogliato delle immagini portate nelle pieghe della veste (significato del latino *sinus*), almeno secondo la metafora di Cicerone.

CCLXVII

Oimè il bel viso, oimè il soave sguardo,
oimè il leggiadro portamento altero;
oimè il parlar ch'ogni aspro ingegno et fero
facevi humile, ed ogni huom vil gagliardo!

et oimè il dolce riso, onde uscío 'l dardo
di che morte, altro bene omai non spero:
alma real, dignissima d'impero,
se non fossi fra noi scesa sí tardo!

Per voi conven ch'io arda, e 'n voi respire,
ch'i' pur fui vostro; et se di voi son privo,
via men d'ogni sventura altra mi dole.

Di speranza m'empieste et di desire,
quand'io partí' dal sommo piacer vivo;
ma 'l vento ne portava le parole.

Testo che si fa risalire al tempo della morte di madonna, dopo che Petrarca ha appuntato quella data ferale (Avignone, 6 aprile 1348) e il giorno della sua consapevolezza (Parma, 19 maggio) su un margine del Virgilio Ambrosiano, come su libro amato e palpato giornalmente. È il primo sonetto 'in morte', e suona come un 'pianto' *en raccourci*. Di fatto ad apertura delle Rime delle lacrime l'autore spregiudicatamente guarda ai due grandi *planctus* per la donna amata della tradizione vicina. Il primo, topograficamente se non emotivamente, è quello di Cino da Pistoia per la morte di Selvaggia, *Oïmè lasso, quelle trezze bionde*, che fin dalla mossa iniziale di quell'*Oïmè* caratteristico (qui sempre bisillabo) si deposita nell'*incipit*; il secondo modello è il lamento per la morte di Beatrice, *Li occhi dolenti* della *Vita Nuova*, con il quale Petrarca compete mediante il vero «pianto» della «sconsolata» canzone che segue nel Libro (CCLXVIII 80-82). Come nella ballata *Amor, quando fioria* CCCXXIV, che è di quest'epoca (prima del settembre '48), l'alto meccanismo e lo stile tragico della canzone sono ridotti all'intonazione media o minima d'un sonetto, dove è per di piú sconvolta l'ordinata tessitura di Cino, il quale decora tutta la canzone con l'*Oimè* anaforico in partizioni simmetriche, che il poeta di ora invece dissemina sparsamente nelle quartine e in partitura decrescente; inoltre quelle cose perdute, che Cino nomina in energiche prolessi presupponenti un verbo reggente («quelle trezze ... la bella ciera» ecc.), in Petrarca diventano oggetti grammaticalmente irrelati, «insieme esclamazioni e vocativi» (Ferrari), insomma puro gemito. L'invenzione saliente d'un testo di per sé innovativo nello stile amaro del *planctus* riposa, come

spesso in Petrarca, nelle terzine, e in particolare nell'ultimo verso, sia pure intriso di memorie classiche, che ribalta e rende inane tutto quanto è stato precedentemente enunciato.

Sonetto su cinque rime secondo lo schema ABBA ABBA, CDE CDE, come CCLXV e CCLXVI.

1. *Oimè il bel viso*: movimento ciniano, «oimè, 'l fresco ed adorno | e rilucente viso» (*Oïmè lasso*, 7-8), spostato nella clausola interna del primo emistichio quinario, che rima internamente col pur ciniano *dolce riso*, alla scadenza del primo emistichio settenario del v. 5. *soave sguardo*: anche nell'elenco di grazie del sonetto *Come 'l candido pie'*, «co l'andar et col soave sguardo | ... dolcissime parole, | ... atto mansüeto», cfr. nota a CLXV 9-10.

2. *portamento*: sta come primo elemento nella visualizzazione della donna nella canzone CXXVI 57-58, «il divin portamento | e 'l volto e le parole e 'l *dolce riso*», qui con aggettivazione vagamente ossimorica (anticipo della divaricazione dei vv. 3-4), come nella canzone *Una donna piú bella*, «sempre inanzi mi fu leggiadra altera» (nota a CXIX 8), nonché nel sonetto extravagante a Sennuccio del Bene *Quella ghirlanda*, 10: «quell'andar leggiadro altero» (Solerti, XXXII).

3. *ch(e)*: strumentale; con le quali parole. *aspro ingegno et fero*: rinvio interno (ritmico-sintattico-lessicale) all'*incipit* di CCLXV *Aspro core et selvaggio*; *ingegno*, alla latina, sta per 'temperamento', 'indole', cfr. nota a CCLIX 3. *aspro ... fero*: duro e crudele.

4. *humile*: mansueto, antitetico a *aspro ... et fero*, come in *Aspro core*, per cui cfr. nota a CCLXV 1 e 2. *vil(e)*: «di basso core», direbbe Cavalcanti. Lemma che rima internamente con *humíle*, a sottolineare l'incrociato parallelismo, con una tessitura melodica interna che è già di Cino, *Oïmè lasso*, 17-19: «oïmè, bell'*umíle* e bel disdegno, | che mi crescea la intenza | d'odiar lo *vile* ed amar l'alto stato». *gagliardo*: *facevi* «animoso» (Leopardi); lo stesso aggettivo nel sonetto rifiutato *Se Phebo al primo amor non è bugiardo*, 8 (sempre su gli effetti positivi del «bel lauro»): «et fu contra Phiton già sí gagliardo» (Vaticano lat. 3196, c. 10*r*; Solerti, XXVI). Motivo che entra nel catalogo diffuso, trobadorico e prestilnovistico, circa gli effetti positivi di Amore; cosí Bonagiunta, *Ben mi credea*, 33-35: «ch'Amore ha in sé vertode: | del vile uom face prode, | s'egli è villano in cortesia lo muta...»; Guittone, *O tu, de nome Amor*, 20-23: «Lo vil pro', parladore lo nisciente | ... | dicon che fai»; cfr. Chiaro Davanzati, *Molti omini vanno*, 6, con la nota di Menichetti alle *Rime*, pp. 240-41.

5. *et oimè il dolce riso*: a ripresa del *planctus* di Cino, «oimè, lo dolce riso | per lo qual si vedea la bianca neve» (vv. 9-10); ma Cino complicato da Cavalcanti, per il quale il «dolce riso» è promessa di morte: «Io ti dispero [dice Amore], | però che trasse del su' dolce riso | una saetta aguta [qui *dardo*], | c'ha passato 'l tuo cuore e 'l mio diviso» (*Io non pensava*, 36-39; anche *I' prego voi*, 8-10); cfr. XLII 1, nota a CXXVI 58 e a CCCXLVIII 4. *dardo*: la saetta di Amore (III 13), che conferma l'emozione cavalcantiana: «le bieltà son dardo, | ... | consiegue merto - spirito ch'è punto» (*Donna me prega*, 60-62).

6. *di che ... non spero*: per il quale [*di che* causale] non attendo [*spero*, in divaricazione semantica rispetto a *speranza* del v. 12] ormai altro bene che morte. La *morte* è in posizione prolettica senza verbo, perché *non spero* regge soltanto *altro bene*, sí che *morte* e *altro bene*, cosí giustapposti, sono potentemente sullo stesso piano (zeugma complicato sintatticamente). In parallelo: «né contra Morte spero altro che Morte» (cfr. nota a CCCXXXII 42), su cadenza cavalcantia-

na: «che mai non dèi sperare altro che morte» (*Li mie' foll'occhi*, 14); cfr. Cino, *Sí doloroso*, 9: «ch'i' non talento - mai altro che morte».

7. *alma real*: la stessa regalità intravista nel nome di *Lauret(t)a* nella sciarada del sonetto V 5, «stato real», nonché nell'*habitus* della donna, «real costume», CCXLVIII 10. *dignissima*: come altrove «d'Omero dignissima et d'Orpheo» (CLXXXVII 9). *impero*: certo un imperio spirituale, di per sé imperituro, ma inserito nella labilità del tempo, come suggerisce il *sí tardo* del v. 8. Forse controcanto del Cristo paolino, «quem suis temporibus ostendet beatus et solus potens, rex regum ... cui honor et imperium sempiternum» (*1 Tim* VI 15-16), in contaminazione con la lode arcaica, tipo «imperadrice asembra, tant'è bella» di Guglielmo Beroardi (*Gravosa dimoranza*, 33, in V 178) o «regina sovra l'altre incoronate» di Dante da Maiano (*Cera amorosa*, 7). Rima ricca con *spero*.

8. *fra noi*: qui in terra, come in LXXVII 10, CCXLVIII 2, CCLXIII 10, CCLXVIII 36, CCLXX 11, CCCLIX 32. *scesa*: reinvenzione d'un modulo stilnovistico; Dante, *Tanto gentile*, 7-8: «cosa venuta | da cielo in terra a miracol mostrare» (*Vita Nuova* XXVI); ma è uno scendere *sí tardo* rispetto all'aspettativa del poeta, cfr. nota a CCLX 14 («rispetto alle antiche epoche felici» dei commentatori è soluzione poco congrua al contesto). Nella luttuosa postilla di Laura del Virgilio Ambrosiano è annotato: «ut de Africano ait Seneca, in celum, unde erat, rediisse persuadeo michi».

9. *Per voi*: cioè per *viso*, *sguardo*, *portamento*, *parlar*, *riso*, *alma*, invocati nelle quartine e animati dal pronome *voi*, valevole per tutti questi elementi costitutivi dell'essenza della donna. *conven ch(e)*: è necessario che (regge anche *respire*), con la solita ineluttabilità del verbo *convenire*; cfr. CCLXIV 11. *arda*: altra pseudo-rima interna del primo emistichio settenario con *-ardo* della sede A. Collegamento fonico tra fronte e sirma che sottolinea il fatto che le due quartine sono un unico sospiro, del quale il doppio *voi* riassume la varietà. *respire*: io respiri, col significato intenso, agostiniano, del verbo in tutto il Libro dei frammenti; cfr. nota a CCLXIV 26. La stessa soluzione in una variante abbandonata del *planctus* CCLXVIII 72, che segue nel *Canzoniere*: «in te respira» (il cuore).

10. *ch'i' pur fui vostro*: Castelvetro rinvia all'invocazione proemiale del *Purgatorio*, «O sante Muse, poi che vostro sono» (I 8), con opportunità, perché le bellezze della donna sono ispiratrici di canto nel regno dei morti; cfr. Monte Andrea, *Poi ch'io son sotto*, 12: «però ch'io son vostro» (Santagata). Il *pur* indica la continuità nel tempo passato. *privo*: lemma che assomma in punta di verso la continuità fonica allitterante di *voi* ... *voi* ... *vostro* ... *voi*.

11. *via men* ... *mi dole*: con iperbato, che richiama lo sconvolgimento sintattico del v. 6, e litote ('se mi venite a mancare, questo mi pesa molto piú di ogn'altra sventura').

12. *speranza* ... *desire*: la stessa tensione *desio* ... *speme* annunciata nella canzone CCLXIV 58 (cfr. nota a XCVI 3) e ribadita nel secondo *planctus* CCLXX 39: «Aguaglia la speranza col desire»; cosí anche, contestualmente a uno dei modelli nello stile del *planctus*, nella lamentanza di Cino: «oimè, lo disio ... | oïmè, la speranza» (*Oïmè lasso*, 20-22).

13. *partí'*: mi allontanai, mi separai (verbo neutro per medio, allusivo al momento d'un distacco, cfr. CCXLII 12). *piacer vivo*: la bellezza della donna viva e in persona, col significato dantesco di *piacer* (*Io sento sí*, 73-74, dove l'equivalenza a contatto di «nova bellezza» con «piacer novo»; *Inf.* V 104; *Vita Nuova* XXVI 3, ecc.).

14. *ma 'l vento* ... *parole*: sentenza classica, che ha il suo corrispettivo prosastico in *Secr.* III (p. 140): «Rapiant venti tamen ista que loquimur» (forse su

rintocco dello stesso Agostino: «ne aurae laborem nostrum discerperent», *Contra Ac.* I 1 4). Si cita Virgilio, *Aen.* IX 312-13: «sed aurae | omnia discerpunt et nubibus inrita donant [le parole di Ascanio]» (Daniello); Stazio, *Achil.* I 960: «Inrita ventosae rapiebant verba procellae» (Vellutello); Ovidio, *Am.* II XVI 45-46: «verba puellarum, foliis leviora caducis, | inrita, qua visum est, ventus et unda ferunt» (Tassoni; anche *Am.* I VIII 106: «nec tulerint voces ventus et aura meas»); cosí in *Afr.* III 275: «ne vanas abeant mea verba per auras»; interessante Claudiano, che nel *De raptu* pone la formula apotropaica «Procul irrita venti | dicta ferant» (III 133-34) come scongiuro alle parole di Cerere, che vede in sogno Proserpina perduta (situazione almeno affine al *Secretum* III circa la morte di Laura).

Che debb'io far? che mi consigli, Amore?
Tempo è ben di morire,
et ò tardato piú ch'i' non vorrei.
Madonna è morta, et à seco il mio core;
et volendol seguire,
interromper conven quest'anni rei,
perché mai veder lei
di qua non spero, et l'aspettar m'è noia.
Poscia ch'ogni mia gioia
per lo suo dipartire in pianto è volta,
ogni dolcezza de mia vita è tolta.

Amor, tu 'l senti, ond'io teco mi doglio,
quant'è 'l damno aspro et grave;
e so che del mio mal ti pesa et dole,
anzi del nostro, perch'ad uno scoglio
avem rotto la nave,
et in un punto n'è scurato il sole.
Qual ingegno a parole
poria aguagliare il mio doglioso stato?
Ahi orbo mondo, ingrato,
gran cagion ài di dever pianger meco,
ché quel bel ch'era in te, perduto ài seco.

Caduta è la tua gloria, et tu nol vedi,
né degno eri, mentr'ella
visse qua giú, d'aver sua conoscenza,
né d'esser tocco da' suoi sancti piedi,
perché cosa sí bella
devea 'l ciel adornar di sua presenza.
Ma io, lasso, che senza
lei né vita mortal né me stesso amo,
piangendo la richiamo:
questo m'avanza di cotanta spene,
et questo solo anchor qui mi mantene.

Oïmè, terra è fatto il suo bel viso,
che solea far del cielo

et del ben di lassú fede fra noi;
l'invisibil sua forma è in paradiso,
disciolta di quel velo
che qui fece ombra al fior degli anni suoi,
per rivestirsen poi
un'altra volta, et mai piú non spogliarsi,
quando alma et bella farsi
tanto piú la vedrem, quanto piú vale
sempiterna bellezza che mortale.

Piú che mai bella et piú leggiadra donna
tornami inanzi, come
là dove piú gradir sua vista sente.
Questa è del viver mio l'una colomna,
l'altra è 'l suo chiaro nome,
che sona nel mio cor sí dolcemente.
Ma tornandomi a mente
che pur morta è la mia speranza, viva
allor ch'ella fioriva,
sa ben Amor qual io divento, et (spero)
vedel colei ch'è or sí presso al vero.

Donne, voi che miraste sua beltate
et l'angelica vita
con quel celeste portamento in terra,
di me vi doglia, et vincavi pietate,
non di lei ch'è salita
a tanta pace, et m'à lassato in guerra:
tal che s'altri mi serra
lungo tempo il camin da seguitarla,
quel ch'Amor meco parla,
sol mi riten ch'io non recida il nodo.
Ma e' ragiona dentro in cotal modo:

«Pon' freno al gran dolor che ti trasporta,
ché per soverchie voglie
si perde 'l cielo, ove 'l tuo core aspira,
dove è viva colei ch'altrui par morta,
et di sue belle spoglie
seco sorride, et sol di te sospira;
et sua fama, che spira
in molte parti anchor per la tua lingua,

prega che non extingua,
anzi la voce al suo nome rischiari,
se gli occhi suoi ti fur dolci né cari».

Fuggi 'l sereno e 'l verde,
non t'appressare ove sia riso o canto,
canzon mia no, ma pianto:
non fa per te di star fra gente allegra,
vedova, sconsolata, in vesta negra.

Prima canzone per la morte della donna amata, e piú specificamente non canzone ma «pianto», come è rivelato nel congedo (v. 80), alla maniera di Giacomino Pugliese, di Cino da Pistoia, già 'attraversato' sulla lunghezza d'onda d'un sonetto (CCLXVII), e di Dante; sullo sfondo la *conversio* letteraria d'un trovatore come Guiraut Riquier, per il quale la morte di *midons* è occasione per un approfondimento della *fin'amor* e motivo conduttore d'un nuovo canto-preghiera.

I fogli degli scartafacci, testimoni d'un lento dosaggio di emozioni, documentano una storia travagliata e sparsa nel tempo: 28 novembre 1349, seconda redazione (Vat. lat. 3196, c. 12*v*); maggio 1350, 28 dicembre 1351 (in realtà dicembre 1350 per lo stile *a nativitate*), varianti ossessivamente datate nelle interlinee; 11 novembre 1356, venerdí, *in vesperis*, ultimi ripensamenti e formalizzazione. La microstoria piú antica comincia con un frammento di canzone sull'incipiente schema della redazione definitiva: «Amore, in pianto ogni mio riso è vòlto, | ogni allegrezza in doglia, | ed è obscurato il sole agli occhi miei; | ogni dolce pensier dal cor m'è tolto, | e sola ivi una voglia | rimasa m'è di finir gli anni rei | e di seguir colei, | la qual omai di qua veder non spero» (c. 13*r*). Qui l'autore subito s'interrompe, perché l'esordio, per altro poi fittamente utilizzato, non è sufficientemente triste («non videtur satis triste principium»), cioè di tonalità inadeguata (e anche un po' scontata) per l'«entrata de la nova matera», come dice Dante quando apre il libro in morte di Beatrice, allegando in ausilio quel compianto funebre individuale e collettivo che sono le *Lamentationes* di Geremia (*Vita Nuova* XXVIII-XXXI). L'incertezza sul tono d'apertura, sulla vocalità d'un esordio non di componimento ma di libro nel confronto con gli *auctores* e maestri del «pianto», si rispecchia anche nella postilla che accompagna la seconda redazione del 1349, quando Petrarca annota di sentire lo spirito pronto a mandare a termine l'esperimento, incitato dal sonetto *de morte Sennucii* (CCLXXXVII) e dal sonetto *de Aurora* (CCXCI), cioè da due dissonanze parallele messe insieme in quei giorni («que his diebus dixi et erexerunt animum», c. 12*v*), evidentemente assumendo sonetti di materia propria come puntelli di scrittura, cosí come Cino aveva sostenuto l'esordio d'un piccolo *planctus* (introduzione a CCLXVII). Infatti, almeno una soluzione stilistica indubitabile viene da un verso dell'Aurora: «ma io *che debbo far* del dolce alloro?» (CCXCI 7), che alla fine dà corpo, attraverso tanti ansiosi movimenti, all'attacco definitivo *Che debb'io far?*, con un interrogativo diretto di assoluto smarrimento. Se dunque il 28 novembre 1349 Petrarca torna a lavorare spronato da prove concomitanti, vuol dire che la canzone, nel suo getto iniziale, preesisteva da tempo. Di qui risulta provata l'ipotesi di Appel, e già di monsignor Ubaldini (non sempre debitamente ascoltati), secondo la quale la prima stesura della canzone, che nella carta 13*rv* delle minute finisce con l'ultima stanza senza il commiato, abbia il suo naturale svolgimento e congedo in quanto è scritto in ci-

ma alla carta 14*r*, cinque versi sullo stesso schema della sirma (cDdEE), l'unico punto della canzone dove passi ancora un soffio di vita: «S'Amor vivo è nel mondo | e ne l'amicho nostro al qual tu vai, | canzon, tu 'l troverai | mezzo dentro in Fiorenza e mezzo fori: | altri non v'è che 'ntenda i miei dolori». In piú questa facciata 14*r* degli scartafacci, che è un frammento d'un foglio già usato e lacerato, come se per il dettato dell''ispirazione' non si fosse potuto trovare un foglio sano, contiene non solo la «cantio plebeia» *Amor, quando fioria* (CCCXXIV), intrisa di memorie dantesche, con la data 1° settembre 1348, ma anche uno spezzone di ballata che comincia con *Occhi dolenti, accompagnate il core*, che è un'evidente variazione compressa del *planctus* per Beatrice, *Li occhi dolenti*. Se ne deduce, se il commiato appartiene alla prima redazione di *Che debb'io far?* (cc. 13*r*-14*r*), che tutta la canzone è del 1348, prima di settembre, a ridosso della morte di Laura (appresa il 19 maggio), programmata sul «pianto» dantesco come tutto il resto di quel foglio strapazzato, e primitivamente indirizzata a Sennuccio del Bene, evocato con quel tratto psicofisico di perpetua dissociazione che accomuna i due amici («mezzo dentro in Fiorenza e mezzo fori», cfr. introduzione a CXIII). Se poi, in una progressione di lutto, l'amico che vive con la metà d'un cuore diviso non compare piú nel congedo, questo è perché nel frattempo anche Sennuccio era morto, restando di lui il propellente come mediatore privilegiato con l'Aurora dell'oltrecielo (CCLXXXVII), nonché le ceneri d'un destinatario taciuto, qui come in altri luoghi del *Canzoniere* (cfr. introduzione a CXII).

Li occhi dolenti per pietà del core di Dante sono dunque il modello privilegiato al quale il poeta gira intorno, non per sottrarre ma per dosare l'emozione. Di quell'esempio rimane il tema della vedovanza non solo dell'Amante ma di Amore; quello della necessità del ritorno in paradiso; il desiderio di morire e il conforto della morta. Il tu per tu con Dante, apprezzabile in una lettura lenta degli scartafacci, è ancora sensibilissimo nel finale della prima stanza (nota al v. 11), nell'attacco della sesta con il dantesco invito alle donne-testimoni (nota al v. 56), e nel congedo, dove, dopo molti moti di nostalgia per la luce e privata serenità dell'Aura-Laura (*Bel fonte e fronda verde | fuggi, et l'aere seren che l'aura sgombra*; | *cerca torbido rio, ramo senz'ombra...*, nel mal leggibile primo congedo della seconda redazione), Petrarca abbraccia le soluzioni dantesche finali della canzone *vedova* e *sconsolata*, provenienti dalla poesia e anche dalla prosa della *Vita Nuova* (nota al v. 82), non senza scompigliare il proprio piano di lavoro, contaminando il *planctus* con i segnali sempre danteschi d'una canzone storica come *E' m'incresce di me* (attacco della quinta stanza), dove Dante ripercorre le tappe del suo innamoramento: piano piano, con scatto innovativo, il nuovo «pianto» è anche l'anamnesi d'una passione e la petrarchesca proiezione della poesia amorosa nell'oltretempo.

Canzone di sette stanze di undici versi, endecasillabi e settenari; stanza di due piedi identici AbC AbC, sirma indivisa cDdEE; il congedo è uguale alla sirma, quindi con la prima rima irrelata. Struttura della stanza simile a quella della canzone di Cino *La dolce vista*, in variante piú ampia, e a quella della canzone di Dante *E' m'increse di me*, in variante ridotta.

BIBLIOGRAFIA: Wulff, *La canzone selon les manuscrits*; Chiappelli, *Non satis triste*, pp. 70-81; Billanovich, *Il Virgilio del Petrarca*, pp. 42-44; Bettarini, *Lacrime e inchiostro*, pp. 45-59; Paolino, *Le carte del lutto*, pp. 73-102.

[I]. 1. *Che debb'io far...?*: appello ad Amore, «senza proemio, come in tutte le cose meste e dolorose si suol fare, e per interrogazione» (Daniello); movenza ispirata a un frammento di Q. Lutazio Catulo conservato nelle *Noctes Atticae* di Aulo Gellio, XIX IX 14: «Quid ago? Da, Venus, consilium» (Castelvetro), con

il presente *ago*, «En, quid ago?» dell'infelice Didone (*Aen.* IV 534), corrispondente a *faccio* intermedio delle minute (Contini), dove la successione: *Che farò?*, poi *Che faccio omai?*. La corrispondente formula del Petrarca latino è piuttosto col futuro: «Nunc igitur quid agam?» (*Ps. pen.* I 7); «Ergo iterum quid agam?» (*Epyst.* I 6, 62), «Quid igitur faciam? desperabimus ne?» (*Secr.* III, p. 160; Rico, *Vida u obra*, p. 326); cfr. CCXCI 7.

2. *Tempo ... di morire*: forse un'eco dell'attacco di Catullo «Quid est, Catulle? quid moraris emori?» (LII).

3. *ò tardato ... vorrei*: «perch'avria voluto inanzi lei andarne» (ancora Daniello); cfr. CCXLVI 7-14.

4. *Madonna è morta*: lezione prima e ultima; ma in una variante alternativa, datata negli scartafacci 28 dicembre 1351 (cioè 1350, perché secondo lo stile *a nativitate* l'anno comincia il 25 dicembre), l'autore scrive tormentandosi: *Madonna è gita (e portane il meo core)*, con molti ricordi specifici del 'genere' del *planctus*; cosí Giacomino Pugliese, *Morte, perché*, 13: «or n'è gita madonna in paradiso»; Dante, *Li occhi dolenti*, 13: «che si n'è gita in ciel subitamente», con la ripresa «Ita n'è Beatrice in l'alto cielo» della seconda stanza (v. 15; *Vita Nuova* XXXI); anche Cino nella canzone consolatoria a Dante per la morte di Beatrice, dove un non secondario contatto col tema del 'ritardo' (nella fattispecie di consolare l'amico; qui v. 3): «*non è ancor sí trapassato il tempo* | che 'l mio sermon non trovi il vostro core | piangendo star con l'anima smarrita, | fra sé dicendo: 'Già *sète in ciel gita*, | beata gioia...'» (*Avegna ched el m'aggia piú per tempo*, 4-8). Determinante nell'impasto di memorie, come dimostra il secondo emistichio del verso, è un sonetto di Cino non di morte, ma di lontananza, *Deh, non mi domandar*, 7-9: «fuor de la terra la *mia donna è gita* | ed ha lasciato a me pene e martiri. | *Seco ha 'l meo core*». L'autore rinuncia alla soluzione con *gita* per l'ambiguità contestuale («attende ambiguitatem sententie», annota nella postilla), ma rilancia la sfida alla tradizione nel congedo della canzone *Amor, se vuo'*, secondo e innovativo *planctus* in morte di madonna; cfr. note a CCLXX 107 e CCCXXIV 8 (e qui vv. 37 e 70). *à seco*: ha con sé; cfr. CCXLIX 3.

5. *volendol seguire*: a volere inseguire il cuore. Ma negli scartafacci, in seconda battuta: *e s'io vo' lei seguire*, cioè madonna (ma *lei* è in rima al v. 7), e successivamente *e s'io gli vo' seguire*, cioè madonna e il cuore insieme; la preminenza finale è del solo cuore come tutt'uno con la donna, come nel luogo parallelo «poi che madonna e 'l mio cor seco inseme | saliro al ciel» (CCCLXIV 3-4); cfr. CCCXXXI 29.

6. *conven*: è necessario; cfr. nota a CCLXVII 9. *anni rei*: anni amari, come diceva la prima soluzione non finita *romper conven quest'anni acerbi e lei...* (con il verbo *rompere*, per cui cfr. v. 65), a parziale ritorno alla prima strofe rifiutata: «una voglia | rimasa m'è di finir gli anni rei»; cosí i giorni «pochi et rei» di CCVI 3.

7. *mai veder lei*: probabile ricordo in clausola della canzone di Dante *Amor, che movi*, 54-55: «Falle sentire, Amor, [da cui CCLXX 31] ... | il gran disio ch'i' ho *di veder lei*».

8. *di qua*: in questo mondo (poi *qua giú*, v. 25), con soluzione complessiva inaugurata nella prima stanza abbandonata: «colei, | la qual omai di qua veder non spero», in sintonia con «altro bene omai non spero» (CCLXVII 6), «perduto ò quel che ritrovar non spero» (CCLXIX 3), «cosa seguir che mai giugner non spero» (CCLXX 28). *noia*: tedio, dolore profondo, come sempre in antico (*Inf.* I 76, cfr. CCCXII 12). Per la clausola in fin di verso si veda in corrispondenza «et l'aspettar m'accora» di CCLXXII 5.

9. *Poscia ch(e)*: temporale; il nesso causale era esplicito in una fase degli ab-

bozzi, ma sempre accompagnato dalla nozione del tempo: «*però che* ogni mia gioia | *dopo* il suo dipartire...».

10. *dipartire*: contiene l'*ambiguitas* che sarà poi soppressa in *gita* del v. 4. *in pianto è volta*: si è trasformata in dolore, come nel luogo parallelo della sestina raddoppiata CCCXXXII 5, «vòlti subitamente in doglia e 'n pianto». È qui recuperato il messaggio e la rima iniziale della prima stanza abbandonata: «Amore, in pianto ogni mio riso è vòlto». Nel passo un ricordo di *Is* XXIV 11: «deserta est *omnis laetitia*, *translatum est* gaudium terrae»; Santagata cita l'inizio del *De planctu Naturae* di Alano, «In lacrimas risus, in luctus gaudia verto, | in planctum plausus, in lacrimosa iocos».

11. *de*: dalla mia vita, come nella prima stanza cancellata, «ogni dolce pensier dal cor m'è tolto». *è tolta*: la parola in rima rivela il modello dantesco del distico finale della terza stanza del *planctus* per Beatrice: «chi vede nel pensero alcuna volta | quale ella fue, e com'ella n'*è tolta*» (*Li occhi dolenti*, 41-42).

[II]. 12. *tu 'l senti*: cioè *tu sai*, come dice la prima soluzione degli scartafacci (passaggio inverso in CCVII 6, cfr. CCVI 50 e CCXXXVI 13, con note relative). *ond'io teco mi doglio*: come nell'*incipit* del *planctus* di Giacomino: «Morte, perché m'hai fatto sí gran guerra, | che m'hai tolta madonna, ond'io mi doglio?»; anche Dante, ad attacco della canzone «Io sento sí d'Amor la gran possanza | ch'io non posso durare | lungamente a soffrire, ond'io mi doglio». *ond(e)*: corrisponde a *e però* degli scartafacci.

13. *quant'è ... grave*: messaggio anticipato dal pronome neutro prolettico *l(o)* del v. 12, *tu 'l senti*. In prima stesura *quanto il mio danno è grave*; cfr. CC 2, CCXLVI 9, CCCXXXII 56; con il raddoppio di *aspro et grave* l'autore compensa la perdita del binomio del v. 6 (*acerbi e rei*), insistendo poi al v. 14 con *ti pesa et dole*, sul semplice *ti dole* di partenza. È qui introdotto il tema simpatetico dantesco di «Amor meco dolente» (*Li occhi dolenti*, 14), che si riflette nel v. 14, «ti pesa et dole».

14. *del mio mal ti ... dole*: simile clausola in CCXVI 12, «che 'l mi' mal mi dole», con richiamo interno al *mi dole* del sonetto che immediatamente precede nel Libro, CCLXVII 11. Certo un riflesso di Dante, *E' m'incresce di me*, 46-47, «e non le pesa del mal ch'ella vede, | *anzi*...» (De Robertis, *Memoriale*, p. 163), a giudicare dall'influsso che la quarta strofe dantesca ha sulla quinta di questa canzone (cfr. vv. 45-47), con uno smistamento di memorie influenti. Per il raddoppio verbale si cita il sonetto di Guittone «Certo, Guitton, de lo mal tuo mi pesa | e dolmi assai» (Santagata).

15. *del nostro*: dell'Amante e di Amore; similmente «suo male et nostro vide in prima Adamo» (CLXXXVIII 4), e all'inverso, con la stessa clausola al primo emistichio quinario: «et del peccato altrui cheggio perdono: | *anzi del mio*» (cfr. nota a CCVII 81). *ad uno scoglio*: contro il medesimo scoglio, nello stesso naufragio. Stilema arcaico prepetrarchesco, secondo l'antica metafora della navigazione nel mare delle passioni (cfr. sestina LXXX), ma qui radicalizzata, perché a spezzarsi contro gli scogli è lo stesso dio d'Amore; cfr. *Epyst.* I 14, 36-37.

16. *avem rotto*: abbiamo infranto; *rotta* negli scartafacci in prima stesura.

17. *in un punto*...: nello stesso istante, per Amore e per l'Amante, *n(e)*; cfr. nota a CCLXX 14. In prima battuta *ed equalmente*, ad indicare la sincronia del naufragio e del seguente buio. *è scurato il sole*: l'oscuramento del sole («obtenebratus est sol», *Is* XIII 10; «sol obscurabitur», *Mt* XXIV 29, ecc.) è già 'segno' della morte di Beatrice, modellato sui segni della morte di Cristo: «e pareami vedere lo sole oscurare...» (*Vita Nuova* XXIII 5; *Donna pietosa*, 49-50); qui il tema è personalizzato, perché il *sole* è la donna stessa, «Occhi miei, oscurato è 'l nostro sole» (CCLXXV 1). Motivo già della prima stesura abbandona-

ta della prima stanza, «ed è obscurato il sole agli occhi miei», nonché dello spezzone di ballata che dantescamente, in queste coeve carte delle minute, comincia con «Occhi dolenti, accompagnate il core, | piangete omai mentre [oppure *quanto* in variante alternativa] la vita dura, | poi che 'l sol vi si oscura, | che lieti vi facea col suo splendore» (Vaticano lat. 3196, c. 14*r*; Solerti, V).

18-19. *Qual* ... *stato*: in primissima soluzione «Oïmè, qua' parole | porebbeno aguagliare il dolor mio», con un *Oïmè* trisillabo come nel *planctus* di Cino; cfr. introduzione a CCLXVII. *aguagliare* ... *stato*: rendere a parole l'equivalente del mio dolore (sostanziale latinismo); cfr. Virgilio, *Aen.* II 361-62; «quis funera fando | explicet aut possit lacrimis aequare labores?» (Daniello; luogo citato in *Secr.* II, p. 104; *Fam.* XIV 5, 9); CCCXXV 5-6; *Tr. Cup.* III 139-40.

20-21. *orbo mondo*: cioè *cieco*, come in una variante intermedia, che si installa su precedente lezione *Ay, mondo ingrato e rio* della prima redazione (ma *rei* al v. 6). È ripreso il tema della donna-sole (v. 17), «ch'è sola un sol, non pur a li occhi mei, | ma al mondo cieco» (nota a CCXLVIII 4), qui rovesciato 'in morte' come in CCCXXV 89-90, «chiaro mostrando al mondo sordo et cieco | quanto lume del ciel fusse già seco». *ingrato*: anticipo del tema paolino del *mundus indignus* della terza stanza (v. 24), non riconoscente per il dono ricevuto della donna-sole; cfr. *Buc. carm.* XI 65-66 (Zingarelli). *di dever* ... *meco*: di dovere piangere con me.

22. *quel bel ch'era in te* ... *seco*: tutta la tua bellezza l'hai perduta con lei (*seco*, come nel latino medievale). L'ultima lezione scritta nel margine degli scartafacci (maggio 1350) è «che quanto avei di *ben* perduto ài seco», alla quale l'autore evidentemente tiene (*hoc placet*) perché aveva già corretto nel verso precedente *Cagion ài ben* con *Gran cagion ài*; pertanto alcuni pensano (Mussafia, Romanò) che la lezione *bel* della vulgata sia una svista del copista: ma anche un'innovazione delicata dell'ultim'ora, che anticipa il tema della bellezza della seconda stanza, «cosa sí bella» (v. 27), e delle tre successive in posizione marcata, vv. 34, 45, 56.

[III]. 23. *tua gloria*: come «gloria ... a Natura» del sonetto *In tale stella*, cfr. nota a CCLX 12, CXCII 1. *tu nol vedi*: ripresa del tema della cecità del mondo (v. 20), sottolineata fonicamente dalla risonanza interna nel verso di *Caduta* con *perduto* (v. 22) a cavallo delle due strofe.

24. *né degno eri*: e non eri degno. In san Paolo, *Hebr* XI 38, è detto dei Martiri, «quibus dignus non erat mundus» (Daniello), con altre risonanze nelle rime 'in morte': «questo viver basso, | ch'a dir il ver non fu degno d'averla» (CCCXXV 76-77), «il mondo, che d'aver lei non fu degno» (CCCLIV 8), non senza la mediazione di Dante, *Li occhi dolenti*, 27-28: «esta vita noiosa | non era degna di sí gentil cosa» (De Robertis, *Memoriale*, p. 163). Tema paolino evocato in *Sen.* XVI 1 per la perdita di Giacomo Colonna, e nella lettera *Posteritati* (cfr. Baglio, *Presenze dantesche*, p. 86). *mentr(e)*: finché.

25. *qua giú*: in terra; cfr. v. 8. *d'aver sua conoscenza*: di conoscerla, secondo la formula dell'evangelista Giovanni, che s'incrocia con quella di Paolo nel verso precedente: «mundus eum non cognovit» (*Io* I 10), per cui esplicitamente «Non la conobbe il mondo mentre l'ebbe» (CCCXXXVIII 12). In corrispondenza nella prima stesura: *d'aver sí bella* [poi *cara*, poi *gentil*] *cosa*; la lezione *sí bella cosa* sarà recuperata al v. 27.

26. *tocco*: toccato, sfiorato (participio forte), con quell'immagine di delicati piedi sull'erba che è un'invenzione delle rime 'in vita', cfr. C 8, CVIII 10-11, CXXV 53-55, CLXII 4, CCXLIII 7-8, CCLXXXI 12-13. *sancti piedi*: è una variante datata 15 maggio 1350; nella prima stesura, in altro rigiro, i piedi sono *dolci e delicati*, poi *dolci*, e infine *santi*, come i rami-braccia di CCCXXIII 25. Al fondo di questa gamma aggettivale i *pulchri pedes* messaggeri di pace del profeta

Isaia (LII 7), ripresi dall'apostolo Paolo, *Rom* X 15: «Quam speciosi pedes evangelizantium pacem, evangelizantium bona», nei quali san Bernardo vede il segno dell'umanità di Cristo, *Sermo* XC 2 (Chessa); cfr. CVIII 11.

27. *cosa*: la creatura mortale, che ci oppone alla *forma* immortale del v. 37; cfr. nota a CCLXIV 99, CCXLVIII 8; Dante, *Li occhi dolenti*, 28; *E' m'incresce di me*, 91; *Amor che ne la mente*, 20 (*Conv*. III).

28. *'l ciel adornar*: nelle prime varianti abbandonate *far lieto il cielo*, e poi *il cielo rallegrar(e)*; ma vince il tema della bellezza del verso precedente; *loci paralleli*: «'l ciel, poi sel ritolse | per adornarne i suoi stellanti chiostri» (CCCIX 3-4), «per adornarne il cielo» (cfr. nota a CCCXXXVII 13).

29. *lasso*: oimè. *senza*: rima *en écho* con *presenza*, piú *enjambement* di rallentamento *senza* | *lei*.

30. *né vita mortal* ... *amo*: motivo del *planctus* di Giacomino Pugliese, «perché lo mondo non amo né voglio» (*Morte, perché*, 4), con petrarchesca negazione di sé (*né me stesso*); cosí piú avanti nel Libro: «Mai questa mortal vita a me non piacque» (CCCXXXI 25).

31. *piangendo la richiamo*: invocazione lamentosa (*chiamo* come 'invoco' è anche in Cino, oltre che in Dante, *Li occhi dolenti*, 54-56: «sol nel mio lamento | chiamo Beatrice ... | e mentre ch'io la chiamo, me conforta»), il contenuto della quale è enunciato nella strofe successiva *Oïmè, terra*...; infatti in prima stesura *Oimè, dí e notte chiamo* (su ricordo di «e dí e notte chiama», *Purg*. VI 113, cfr. CCLXVI 7-8), dove l'*Oimè* ciniano, già rimosso al v. 18, è spostato in posizione marcata ad inizio della quarta strofe, v. 34.

32. *questo*: il ricordo e le lacrime, con iterazione enfatica nel verso successivo, «questo solo...». *m'avanza*: «mi resta», come suona nella citazione del Foscolo (*Un dí s'io non andrò*; piú segretamente Leopardi, *A Silvia* e *Le ricordanze*); cfr. CCCXXXI 10.

33. *mi mantene*: mi mantiene in vita, come esplicitava la prima soluzione degli scartafacci, *e questo solo in vita mi mantene*; cfr. note a XXXVII 11, CXXVII 18; anche Arnaut Daniel, ugualmente a chiusura di stanza: «Ve·us que·m ten a vida!» (*Anc ieu non l'aic*, 33). L'avverbio *qui* pone in sostituzione un'indicazione spaziale sfumata, come *di qua* (v. 8), *qua giú* (v. 25), *lassú* (v. 36), *qui* (v. 39), *là* (v. 47), insistente nel testo.

[IV]. 34. *Oïmè, terra* ... *viso*: variazione sul tema dell'*Ecclesiastico* XVII 31 «omnes homines terra et cinis», da cui anche *Par*. XXV 124, «In terra è terra il mio corpo» (Carducci); in parallelo: «Que' duo bei lumi ... | chi pensò mai veder far terra oscura?» (CCCXI 10-11), «quel che tu cerchi è terra...» (CCCLIX 61); anche CXXVI 34, in situazione inversa; cfr. CCCXIX 8, CCCLXIII 3, CCCLXVI 92; *Buc. carm*. XI 28. *bel viso*: quegli occhi lucenti, a ripresa dell'*incipit* del sonetto CCLXVII, con il caratteristico *Oimè* ciniano.

35-36. *far* ... *fede*: fare testimonianza, inducendo *fede*, con la complessità semantica che è in Dante, *Amor che ne la mente*, 42 e 53: «un spirito da ciel, che reca fede | ... | onde la nostra fede è aiutata» (*Conv*. III); cfr. LXXVII 8, CCXLIII 3: «et fa qui de' celesti spirti fede»; *Afr*. V 629-33. *fra noi*: qui in terra; pone un raccordo col primo sonetto 'in morte' CCLXVII 8; cfr. nota a LXXVII 10.

37. *invisibil(e)*: si oppone a «la vedrem» del v. 43, secondo quell'intelligenza dell'invisibile che è di san Paolo nell'evocazione di Dio, «imago Dei invisibilis» (*Col* I 15) e nella definizione della fede: «Est autem fides sperandarum substantia rerum, argumentum non apparentium [*Par*. XXIV 64-65] ... ut ex invisibilibus visibilia fierent» (*Hebr* XI 1-3; *Rom* I 20). *forma*: l'anima, secondo la terminologia agostiniana e dantesca (*Conv*. III VI 12), in opposizione alla *cosa*

mortale e *imago* corporea (v. 27), come spesso nel Libro; cfr. introduzione e nota a XVI 14, XC 9-11, CCCXIX 9-14, CCCXXXIX 3 e 6, ecc. Nella prima soluzione delle minute infatti: *L'alma gentile è gita in paradiso*, con rinvio piú stretto a *Li occhi dolenti*, 29-31: «Partissi de la sua bella persona | piena di grazia l'anima gentile, | ed èssi gloriosa in loco degno». Lo stilema del 'pianto' *è gita* viene sperimentato al v. 70 e poi ancora al v. 4, con rinuncia finale nei tre *loci*; ma cfr. nota a CCLXX 107.

38. *quel velo*: la veste corporea, «velamen, id est carnem» di san Paolo (*Hebr* X 20), «il mio bel velo» terreno (CCCII 11; *Tr. Et.* 143), secondo l'immagine anche evangelica (*Mt* VI 25) evocata da san Girolamo nell'epistola *Ad Eustochium*: «Nonne ... corpus plus est quam vestimentum?» (*Epist.* XXII 31; in *Par.* XXV 92 e 127 *vesta* e *stola*; cfr. nota al «corporeo velo» della canzone CCLXIV 114).

39. *qui*: in terra, a ripresa di *qui* della terza stanza, v. 33. *fece ombra ... anni suoi*: suggestione di quello che Virgilio dice di sé in *Purg.* III 25-26, «Vespero è già colà dov'è sepolto | lo corpo dentro al quale io facea ombra» (Neri), ma con un'idea di protezione che il corporeo velo stende sulla fragilità della «giovenetta» nel fiore degli anni; lo stesso *far ombra* protettivo del sonetto che segue, CCLXIX 2. Il «fior degli anni suoi» («'l fior de' suoi dí» in *Tr. Cup.* IV 54) probabilmente procede dal *flos adulescentiae* di Girolamo (*Epist.* XXII 17). Questa variante del verso si installa nella redazione del 1349 sulla precedente lezione *nel qual sí netta usati à gli anni suoi* della prima stesura.

40. *rivestirsen(e)*: del corporeo *velo*, a restituzione dell'*induere* paolino, «Oportet enim corruptibile hoc induere incorruptionem, et mortale hoc induere immortalitatem», *1 Cor* XV 53-54, *2 Cor* V 2-5; cfr. *Purg.* XXX 15 («la rivestita carne»), *Par.* XIV 43-44. Parallela emozione in *Tr. Et.* 142-45: «che poi ch'avrà ripreso il suo bel velo, | se fu beato chi la vide in terra, | or che fia dunque a rivederla in cielo?».

41. *un'altra volta*: al momento del Giudizio. *spogliarsi*: spogliarsene; s'intende della seconda veste dei beati. Per il tema della resurrezione della carne in Petrarca cfr. Bertolani, *La visione beatifica*, pp. 623-28.

42. *alma*: splendente (Chiòrboli), come il sole che è generatore di luce, «Almo Sol» (CLXXXVIII 1); infatti la primissima stesura dei vv. 42-43, con un'idea di luminosità: *quando piú chiaro assai | sarà l'abito suo*, in circuito mentale con quanto Virgilio dice a Catone, *Purg.* I 74-75: «in Utica la morte, ove lasciasti | la vesta ch'al gran dí sarà sí chiara»; in *Par.* XXIV 138 il lemma vale per gli Apostoli, che sono diventati puri lumi «poi che l'ardente Spirto vi fé almi» (Carducci), cfr. CCLXXVII 10-11, «nel cielo, | onde piú che mai chiara al cor traluce». *bella farsi*: diventare bella, «Piú che mai bella» (v. 45), quando sarà mirabile *forma* (v. 37), quella «forma miglior» evocata nel sonetto CCCXIX 9-11; è il tema paolino (*1 Cor* XV 35-49) ripreso nella canzone CCCLIX 62-64 per voce di madonna, scesa per conforto dall'oltrecielo: «et anchor quella | sarò, piú che mai bella...»; è la stessa *bieltate* di Beatrice che diventa «spirital bellezza grande, | che per lo cielo spande | luce d'amor» (*Quantunque volte*, 22-24; *Vita Nuova* XXXIII), per cui Beatrice stessa: «Quando di carne a spirto era salita, | e bellezza e virtú cresciuta m'era...» (*Purg.* XXX 127-28; Daniello).

43-44. *tanto piú ... quanto piú...*: movimento e motivo cavalcantiano in chiusura di stanza, «e tanto piú d'ogn'altr'ha canoscenza, | quanto lo ciel de la terra è maggio» (*Biltà di donna*, 12-13). *sempiterna ... mortale*: tensione tra la *vera Pulchritudo* e la *pulchritudo corporis* che attraversa il Libro dei frammenti fino all'ultima canzone alla Vergine, «Mortal bellezza, atti et parole m'ànno | tutta ingombrata l'alma» (CCCLXVI 85-86).

[V]. 45. *Piú ché mai bella*: la donna come i giusti di *Tr. Et.* 131, «piú che mai bei tornando». Questo attacco di strofe contiene elementi che stabiliscono un forte legame con la stanza precedente, «*bella* farsi | tanto *piú*» (vv. 42-43), in situazione rovesciata (visione celeste / ricordo terrestre). Accentuazione del tema della bellezza (vv. 22, 27), che nelle stanze centrali si installa ad inizio assoluto, *bel viso* (v. 34), *bella* (v. 45), *beltate* (v. 56). L'inizio della quinta strofe, nei suoi vari passaggi redazionali, è tutto una gradazione sul tema dantesco della canzone *E' m'incresce di me* (tema del ricordo e non della morte): *La ymagine* [prima *La memoria*] *di questa bella donna* | *sostiene anchora in vita* | *la sconsolata e dolorosa mente* (quarta strofe di *E' m'incresce di me*, 43-44: «L'imagine di questa donna siede | su ne la mente ancora»; per *dolorosa mente*, sintagma arcaico già guittoniano, un incrocio con *Se' tu colui*, v. 8, e *Quantunque volte*, v. 5, sempre *Vita Nuova* XXII e XXXIII; piú Cavalcanti, *Gli occhi di quella*, 27, *l'angoscios' e dolorosa mente* [congettura Contini]); poi ancora: *L'imagine di questa bella donna* | *torna a me lieta come* | *in loco ove gradir se stessa sente*, con richiamo ai versi immediatamente successivi della stessa canzone di Dante: «anzi vie piú bella ora | che mai e vie piú lieta par che rida» (*E' m'incresce di me*, 47-48), che probabilmente dànno il via alla soluzione finale, «Piú che mai bella...».

46-47. *tornami inanzi... sente*: torna nella mente davanti a me, come in luogo dove sa [*sente*, cfr. nota al v. 12] che la sua immagine è piú cara. Visualizzazione della memoria, che qui si oppone al *vedere* spirituale dell'impossibile (v. 43), come in *La vita fugge*: «Tornami avanti, s'alcun dolce mai...» (cfr. note a CCLXXII 9-10, CLXXV 1, CCIX 3).

48. *Questa*: l'immagine della memoria. *l'una colomna*: una delle due colonne che lo sostengono, in correlazione con *l'altra* (v. 49); «per sostegno di me, doppia colonna» (cfr. nota a CCII 10, CCCLX 145-46). La *colonna* in rima fa da ponte con l'*incipit* del sonetto che segue CCLXIX, implicato con CCLXVI 12.

49. *chiaro*: illustre, «con probabile allusione anche al lauro» (Contini); la doppia chiave del *chiaro nome* è riproposta in chiusura mediante *nome rischiari* (v. 76), sullo stesso tema della memoria e della fama. Nella redazione del 1349 *dolce nome* (poi *chiaro*), quando era già stato scritto *dolcemente* al v. 50. Sulla stessa linea dell'ultima lezione il *nome gentile* di CCXCVII 13.

50. *sona ... sí dolcemente*: un'eco di *Purg.* II 113-14, «sí dolcemente, | che la dolcezza ancor dentro mi suona» (è Casella, col tema poi petrarchesco dell'amore come scambio oltre la morte; il quale cita la canzone *Amor che ne la mente* di *Conv.* III, v. 5: «Lo suo parlar sí dolcemente sona», con autocitazione dantesca); similmente «suo nome | ... che sí dolce sona» (XCVII 10-11), «sí dolcemente | ... le parole, | vive ch'anchor mi sonan ne la mente» (CCCLII 1-4).

51. *tornandomi a mente*: voluta *repetitio* di *tornami inanzi* del v. 46, quanto al verbo e quanto al contenuto; tra le prime soluzioni infatti *rechandomi a mente*, oppure (*vel*) *recando a la mente*.

52. *pur*: irreparabilmente. *morta è la mia speranza*: in opposizione a «Vivo sol di speranza» di *Aspro core* CCLXV 9, quando la donna era viva e in fiore (*fioriva*, v. 53).

53. *allor ch'ella fioriva*: memoria interna ritmico-sintattico-lessicale, e quasi autocitazione, dell'esordio sempre settenario della ballata «*Amor, quando fioria* | mia spene...», che era stata scritta prima ma accolta tardivamente (1368) nella Seconda Parte dei *Fragmenta*, cfr. introduzione a CCCXXIV. Parallela cadenza nella grande canzone della memoria CXXVII 39-41: «sí forte mi rimembra | del portamento humile | *ch'allor fioriva*».

54-55. *sa ben Amor ... vero*: ricordo incrociato, specie nella prima redazione

(ultima variante scritta) *qual io divento ella sel vede, e spero*, tra *Li occhi dolenti*, 69-70, «Ma qual ch'io sia la mia donna il si vede, | e io ne spero...», con un attacco della canzone 'montanina' *Amor, da che convien*, 46-47: «Qual io divengo sí feruto, Amore, | sailo tu, e non io», con mescolanza già dantesca dei segnali d'una donna santa con quelli d'una donna di pietra; cfr. note a CL 8 e CCLXXVI 6. *vedel(o)*: vede «qual io divento». Tema dantesco della *pietas* ultraterrena di madonna, comune alla ballata CCCXXIV 12: «et qual è la mia vita, ella sel vede». *vero*: la *veritas* che è presenza del divino, dalla quale il poeta-amante è lontano, prigioniero di quel *velo* di mortalità, vv. 38-39; cfr. nota a CCLXIV 72.

[VI]. 56. *Donne...*: l'apostrofe alle donne, tanto dantesca (*Li occhi dolenti*; morte immaginata di *Donna pietosa*, canzone *E' m'incresce di me*, 85-86, ecc.), è preceduta in un primissimo abbozzo da un tentativo di pianto 'creaturale' («Piangi, Sol, piangi, se del lauro verde | ti cal, come già calse») e poi da un invito solenne ma generico: «Voi che vedeste sua doppia beltate», dove la *doppia beltate* del corpo e dell'anima si riflette negli ossimori consecutivi di *angelica* contro *vita* e di *celeste* contro *terra* (vv. 57-58); una doppia bellezza probabilmente memore della *gemina pulchritudo* di san Bernardo, per lui *humilitas* e *innocentia* dell'anima (*Sermones super Cantica Canticorum*, XLV 1 2). *miraste*: su precedente *vedeste* intercambiabile (cfr. nota a CLXXXVIII 5), che sottolinea il legame *capfinit* col *vedere* finale della stanza precedente, v. 55.

57-58. *angelica vita ... celeste portamento*: segni non terrestri costanti della donna del *Canzoniere*, assommati nell'*incipit* «I' vidi in terra angelici costumi | et celesti bellezze...» (nota a CLVI 1), col «divin portamento» di CXXVI 57, cfr. XC 9-10.

59. *di me vi doglia*: ricordo rovesciato delle parole di Cristo alle donne piangenti, secondo *Lc* XXIII 28: «nolite flere super me; sed super vos ipsas flete», con opposizione completata dopo: «vi doglia ... | non di lei ch'è salita | a tanta pace» (vv. 60-61); similmente Girolamo all'inizio della lettera *Ad Paulam de morte Blesillae* (XXXIX): «non quo lugenda sit illa, quae abiit, sed quod nobis inpatientius sit dolendum, quod talem videre desivimus». *et vincavi pietate*: altro ricordo dantesco in clausola, «*guarda* la vita mia quanto ella è dura, | e prendine pietate» (*Amor, che movi*, 50-51).

60-61. *salita* | *a tanta pace*: clausola di Cacciaguida, *Par.* XV 148: «e venni dal martiro a questa pace» (Carducci); anche *Li occhi dolenti*, 15-16: «Ita n'è ... | nel reame ove li angeli hanno pace». *guerra*: affanno; lemma, in quanto opposto a *pace*, ciniano e dantesco, cfr. CXXXIV 1, CL 1-2, CCXX 13, CCXC 4, CCCLX 30, con diametrale «tanta guerra» di CCCXVI 2.

62-63. *tal che*: talché, come conseguenza della tanta «guerra». *altri mi serra*: la Morte (piuttosto che la natura o il destino, secondo tutti i commentatori), che sbarra la strada per inseguirla entrando nel regno dei morti (*seguitar*, frequentativo di *seguire*, v. 5); cosí in XXXVI 7, con la stessa minacciosa ambiguità: «di qua dal passo anchor che mi si [prima *ch'altri mi*] serra»; anche qui, in prima soluzione, *Ma se pur mi si serra*; cfr. LXXII 21, LXXXI 11, nota a CCLXIV 113.

64-65. *quel ch'Amor... nodo*: anticipo del discorso di Amore dell'ultima strofe; e cioè: 'le seguenti parole di Amore sono le sole a trattenermi'. Il *nodo* è il vincolo che lega alla vita e alle passioni terrene, quel *corporis nexus* che impedisce di spiccare il volo verso l'alto; cfr. sant'Ambrogio, *De bono mortis* V 16: «abducamus nos a corporis nexu, relinquamus omnia quaecumque terrena sunt ... surgamus hinc, hoc est de saecularibus atque mundanis»; e anche III 8: «itaque scriptura docente cognovimus quia mors absolutio est animae et corporis et quae-

dam hominis separatio. Solvimur enim hoc nexu animae et corporis, cum recedimus...» (Chessa); cfr. CCXIV 19-20; CCLXX 93-94, CCLXXI 12-13.

66. *ragiona dentro*: parla dentro di me; la voce di Amore è una voce interiore (Contini), formulata mediante un incontro dell'*incipit* dantesco *Amor che ne la mente mi ragiona* (*Conv*. III; *Purg*. II 112) con Amore che *ditta dentro* (*Purg*. XXIV 54).

[VI]. 67. *Pon' freno*: modera (in prima redazione infatti *Frena l'impeto ardente che ti sprona*), come anche in Dante, *E' m'incresce di me*, 63; «Frena dolorem» di Seneca, *Herc. Oet*. 277 (Castelvetro); cfr. CCXXII 9.

68. *soverchie voglie*: desiderio eccessivo (prima *soverchia vo[glia]*), che nella fattispecie è quello di raggiungere la morta, cioè di morire.

69. *ove ... aspira*: in prima soluzione della prima stesura *ove 'l tuo cor sospira*, con un *sospirare* poi promosso al v. 72; cfr. CCXLVII 9.

70. *dove è viva ... morta*: verso tormentato negli scartafacci; in prima stesura: *dov'è gita colei ch'a te par morta*; poi *dov'è colei che tu piangi* [poi *piangi or*] *per morta*, oppure (*vel*) *dov'è viva* [o anche *gita*] *colei ch'a te par morta*; alla fine, il 28 novembre 1349, è accettata l'alternanza attuale tra *viva* e *morta*, restando disponibile *gita*, che Petrarca tenta di inserire al v. 4 (cfr. nota). *altrui*: alla gente (ma intraducibile in italiano moderno); cfr. CXIX 15.

71. *belle spoglie*: è sempre il «velo» terreno del v. 38, anzi «bel velo» corporeo (CCCII 11); in spiccata sintonia: «per queste orme | torno a vedere ond'al ciel nuda *è gita*, | lasciando in terra la sua bella spoglia» (CCCI 12-14); *sua bella spoglia* nella prima soluzione delle minute.

72. *seco*: cioè *fra sé*, come nella prima battuta degli scartafacci, con la variante alternativa *seco* della prima redazione. In parallelo «seco si ragiona» di C 6, in un atteggiamento tutto interiore nel sorridere «di sue belle spoglie», ora che è «Piú che mai bella» (v. 45); forse un riflesso di «piú bella ora | che mai e vie piú lieta par che rida» di Dante? (nella quarta stanza di *E' m'increse di me*, da cui l'emozione iniziale della quinta strofe, cfr. nota al v. 45). *di te sospira*: in prima stesura *in te respira*, che è la soluzione del precedente sonetto *Oimè il bel viso*, in situazione inversa: «Per voi conven ch'io arda, e *'n voi respire*», cfr. nota a CCLXVII 9 e qui al v. 69.

73-74. *sua fama ... tua lingua*: il suo ricordo, che ha vita in molte parti del mondo attraverso le tue parole (*fama* è complemento oggetto in posizione prolettica); tema del cantore di Laura in *Tr. Mor*. II 111: «tu 'l sai, che n'hai cantato *in molte parti*». Il verbo *spira* è probabilmente scritturale: «Spiritus, ubi vult spirat, et vocem eius audis» (*Io* III 8). Rima derivativa e *en écho* con *aspira* e *sospira*, con un gioco etimologico frequente in versi e in prosa (LXXIX 2 e 6, CIX 11 e 14 e nota al v. 12, CXXIX 64-65; *Fam*. VIII 4, 33).

75. *prega*: il soggetto è *colei* del v. 70, la donna che chiede che il canto d'amore continui oltre la morte. *non extingua*: seconda persona, come *rischiari* del v. 76 (per Daniello, Carducci, Scherillo, Ponte, il verbo è invece neutro per medio, «non s'estingua»); con *extinguere* è ripresa la metafora che è in *spira*, cioè dare e togliere la vita con le parole (poetiche).

76. *anzi la voce ... rischiari*: ma prega che tu renda la sua gloria piú illustre; *voce* è qui sinonimo di *fama* (v. 73), mentre il sintagma *nome rischiari* rinvia intenzionalmente al *chiaro nome* del v. 49, come conseguenza non solo verbale della strofe quinta: il *chiaro nome* è motivo di vita e insieme un invito a scrivere rime 'in morte'. Forse un'eco del Vangelo di Giovanni, XVII 4 e 26: «Ego te clarificavi super terram... Et nunc clarifica me... Et notum feci eis nomen tuum».

77. *occhi ... dolci*: rinvio interno al *dulce lumen* degli occhi di madonna

(LXXII 2). *né*: disgiuntivo, per antico provenzalismo, cfr. LVII 9, CCLXX 20-21, ecc.

[Congedo]. 78. *sereno* ... *verde*: emblemi in natura della donna dei *Fragmenta* e del suo paesaggio interiore.

79. *riso o canto*: binomio antico d'ascendenza trobadorica, pressoché sinonimico; cfr. nota a CII 12 e a CCXXIX 1-2.

80. *ma pianto*: il *planctus*, che specifica di che 'genere' è la canzone, nasce con aumento verbale dall'ultimo verso della seconda stesura del congedo (28 novembre 1349) «canzon mia lacrimosa...», forse su rintocco della *lacrimosa lira* dell'*Elegia* di Arrigo da Settimello (I 26); cfr. nota a CCCLXVI 115.

81. *non fa per te di star*...: ricordo cavalcantiano del verso finale di *Donna me prega*, sempre detto alla canzone: «*di star con* l'altre tu non hai talento»; lo stesso congedo di Cavalcanti è evocato in *Chiare, fresche et dolci acque*, per cui cfr. nota a CXXVI 67. *gente allegra*: in controcanto alla *gente pensosa* in chiusura del *planctus* di Cino *Da poi che la natura*, 44.

82. *vedova*: apposizione che viene dalla prosa dantesca introduttiva a *Li occhi dolenti*, *Vita Nuova* XXXI 2: «E acciò che questa canzone paia rimanere piú vedova dopo lo suo fine, la dividerò prima...», che fa eco alla desolazione della città «quasi vidua» senza di lei, sulla tonalità dolente di Geremia (*Lam* I 1; *Vita Nuova* XXX 1). *sconsolata*: altro prelievo dal 'pianto' per Beatrice *Li occhi dolenti*, sempre nel congedo: «Pietosa mia canzone, or va piangendo; | e ritruova le donne e le donzelle | ... | vatten *disconsolata* a star con elle». Anche nel *planh* di Cino per la morte di Arrigo VII, *Da poi che la natura*, sempre nel congedo: «Canzon piena d'affanni e di sospiri, | nata di pianto e di molto dolore, | movi piangendo e va' *disconsolata*; | e guarda che persona non te miri | che non fosse fedele a quel signore | che tanta gente *vedova* ha lassata». *in veste negra*: in veste luttuosa, funerea. Nel suo *Trionfo*, la donna a lutto avvolta «in veste negra» è la Morte (*Tr. Mor.* I 31); similmente Cino «velata in un amanto negro» (*Amico, s'egualmente*, 4); l'immagine è di Giovenale, *Sat.* X 244-45, citato in *Sen.* I 3 a Francesco Nelli, parlando della luttuosa amarezza del vivere: «semper flendo "in perpetuo merore", ut Satirycus ait, "et nigra veste senescere"».

CCLXIX

Rotta è l'alta colonna e 'l verde lauro
che facean ombra al mio stanco pensero;
perduto ò quel che ritrovar non spero
dal borrea a l'austro, o dal mar indo al mauro.

Tolto m'ài, Morte, il mio doppio thesauro,
che mi fea viver lieto et gire altero,
et ristorar nol pò terra né impero,
né gemma orïental, né forza d'auro.

Ma se consentimento è di destino,
che posso io piú, se no aver l'alma trista,
humidi gli occhi sempre, e 'l viso chino?

O nostra vita ch'è sí bella in vista,
com' perde agevolmente in un matino
quel che 'n molti anni a gran pena s'acquista!

Sonetto dove la vocazione stilisticamente binaria di Petrarca trova applicazione nella sostanza delle cose, perché qui si celebra sincronicamente la perdita della donna amata (6 aprile 1348) e quella dell'amico e protettore cardinale Giovanni Colonna, morto anche lui di peste, a pochi mesi di distanza, il 3 luglio. A due *planctus* emotivi (CCLXVII, CCLXVIII) segue dunque nella geometria del *Canzoniere* un *tombeau* doppio o gemellare, altamente decorativo (le forme *thesauro* e *auro* in rima, somma di latinismo e di occitanismo, sono emblemi stilistici in piú su quello che è già la loro figura), dove l'accostamento antitetico dei due estinti (*colonna*, *lauro*), è accompagnato nelle quartine da una materia nominale dittologica (*lieto et ... altero*, *terra né impero*, *gemma orïental, né forza d'auro*, vv. 6-8), e in piú raddoppiata mediante il nome dei quattro punti cardinali (v. 4): il che dà consistenza verbale al *doppio thesauro* perduto del v. 5. Piú che anticipare il tema privato della morte del lauro, trattato negli inoltrati anni '60 su un ricordo interiorizzato dell'Egloga X *Laurea occidens* (sonetto CCCXVIII, terza strofe della canzone CCCXXIII), Petrarca tiene d'occhio il sonetto *Signor mio caro*, responsivo al cardinale Giovanni, dove il fatale accostamento è già confezionato, «Un lauro verde, una gentil colomna» (CCLXVI 12), e in modo siffatto che bastava rovesciare la posizione degli elementi nel verso per ottenere l'*incipit* sepolcrale *Rotta è l'alta colonna e 'l verde lauro*, con richiamo certo intenzionale, perché il sonetto *Signor mio caro*, indirizzato al cardinale vivo e munifico in Avignone (1345), è incluso tra le rime 'in morte', a segnale d'una bipartizione del *Canzoniere* che la stessa morte ha sorpreso nel farsi e colorito di conseguenza.

L'estate del 1348 è il termine *post quem*, che probabilmente non scavalca, o non scavalca di molto, il 18 maggio 1349, che è la data d'una lettera ad Olimpio dove ugualmente si nomina la tempesta che insieme, «uno pene naufragio», ha travolto Laura e Giovanni Colonna (*Fam.* VIII 3, 16).

Sonetto su quattro rime secondo lo schema ABBA ABBA, CDC DCD.

BIBLIOGRAFIA: Regn, *Architektur des «Canzoniere»*, pp. 185-211.

1. *Rotta*: il verbo *rompere* tematico anticipa lo strappo (dalla vita) dei due componimenti che seguono, CCLXX 95, CCLXXI 13. *alta colonna*: risponde alla nobile e «gentil colomna» (sempre il cardinale Giovanni) di CCLXVI 12, «sostegno» (CCII 10) della vita del poeta, insieme allo stesso «lauro verde». Personificazione similare sull'*argomentum a nomine*, ad attacco del sonetto X, «Gloriosa columna in cui s'appoggia | nostra speranza...». *verde lauro*: in posizione privilegiata in punta di verso, come nell'*incipit* della sestina XXX, «Giovene donna sotto un verde lauro».

2. *ombra*: bisillabo da sestina, mentalmente implicato col refrigerio e con la protezione dell'albero dell'alloro, come in «seguirò l'ombra di quel dolce lauro» (XXX 16), «A la dolce ombra de le belle frondi» (CXLII 1), «L'arbor gentil ... | fiorir faceva il mio debile ingegno | a la sua ombra» (LX 1-4), qui esteso per zeugma alla *colonna*. In *facean ombra* un ombreggiare positivo, di conforto e di sollievo, nel campo metaforico segnalato per CCLXVIII 39. *stanco pensero*: la stessa «mente stanca» della canzone che segue, CCLXX 27, cfr. LXXIV 1-2.

3. *ritrovar non spero*: stilema interno che lega il sonetto alle due canzoni circostanti, «veder lei | di qua non spero» (CCLXVIII 7-8), «cosa seguir che mai giugner non spero» (CCLXX 28); anche «di che morte, altro bene omai non spero» del primo sonetto 'in morte' CCLXVII 6, con la stessa rima ricca di *spero* con *impero*.

4. *dal borrea ... al mauro*: tutta la terra abitata è designata da due venti, Borea (o tramontana, vento freddo del Nord, cfr. C 4) e Austro (vento caldo-umido del Sud), e da due mari, Indo che bagna l'estremo oriente, e Mauro, che bagna il Marocco e le colonne d'Ercole all'estremo occidente (cfr. CXCVII 5). L'«humidus ... auster» è anche il vento pestifero che estirpa la sacra pianta dell'alloro nell'Egloga X (v. 381); qui *l'austro* è in rapporto paronomastico con *lauro*, e alla scadenza del primo emistichio quinario anticipa fonicamente la rima *-auro*, sottolineando la bipartizione ritmica del verso. L'evocazione dei quattro capi del mondo è per Feo (*Cerere*, p. 133) un ricordo del *De raptu Proserpinae* di Claudiano, allorquando Cerere, col proposito di cercare la figlia dappertutto, nomina quattro luoghi per indicare i quattro punti cardinali (III 319-25); ma cfr. anche nota al v. 7.

5. *Tolto m'ài*: implicazione a contatto con il secondo *planctus* CCLXX 14, «ritogli a Morte quel ch'ella n'à tolto» (*m'à tolto* in prima soluzione). *thesauro*: in rima con (*verde*) *lauro* anche in XXVIII 76; altra implicazione col *tesoro* perduto (la donna) di CCLXX 5, nonché col «nobil tesoro» (Giacomo Colonna) del sonetto CCCXXII 11.

6. *fea*: faceva; cfr. XXIII 82, nota a CCLXX 19. *viver lieto*: riguarda, dicono i commentatori dal Daniello al Ferrari, Laura, mentre il *gire altero* il Cardinale; ma il poeta parla a doppio, e nella citata lettera ad Olimpio il vanto della *iocunditas* va proprio al Colonna, «sine quo nec libertas nec vite iocunditas plena erat» (*Fam.* VIII 3, 15); cfr. XIII 14.

7. *ristorar nol pò*: non può compensare il fatto che il «doppio thesauro» sia stato *Tolto*, non può risarcire la perdita; cfr. nota a XXII 29; *Fam.* I 1, 1: «spes

nostre veteres cum amicis sepulte sunt. Millesimus trecentesimus quadragesimus octavus annus est, qui nos solos atque inopes fecit; neque enim ea nobis abstulit, que Indo aut Caspio Carpathio ve mari restaurari queant: irreparabiles sunt ultime iacture...»; lo stesso verbo di Bertran de Born, *Ges no mi desconort*, 80-81: «aissi·m podetz ric far | e mon dan restaurar». *terra ... impero*: possedimenti ... domini.

8. *gemma orïental*: particolarmente preziosa, come in CXCIX 5; *Tr. Mor.* II 8. *forza d'auro*: calco della *vis auri* di Cicerone, *Tusc.* V xxxii 91, ecc. (Ferrari, e già Leopardi). Il doppio binomio dei vv. 7-8 enuncia l'inutilità del potere e della ricchezza in opposizione al debole potere (*che posso...?*) e alla ricchezza spirituale delle terzine, vv. 10-11.

9. *Ma se ... di destino*: ma se il fato consente questa privazione. Certo un ricordo ritmico-sintattico-lessicale di Dante, *Tre donne*, 77-78: «*ché, se* giudizio o *forza di destino* | vuol pur che il mondo versi...»; cfr. nota a CXXVIII 57-58.

10. *che posso io ... trista*: qual potere mi resta, se non quello di avere triste l'anima..., su rintocchi salmistici, «Quare tristis es anima mea...?» (*Ps* XLI 6 e 12, XLII 5).

11. *humidi gli occhi ... viso chino*: occhi bassi e bagnati di lacrime, con lo stesso isolamento dei *loci similes*: «et gli occhi in terra lagrimando abasso» (XV 8), «porto 'l cor grave et gli occhi humidi et bassi» (CCCVI 7), «Da quel tempo ebbi gli occhi umidi e bassi» (*Tr. Cup.* III 112).

12. *in vista*: nella sua apparenza sensibile. Paronomasia di *vita* (clausola interna del primo emistichio quinario) con *vista*.

13. *com'*: come, forma monosillabica dell'antico italiano; cfr. nota a CCIX 8. *perde*: viene meno, cfr. CXCVII 8. *agevolmente*: con facilità. *in un matino*: archetipo del ronsardiano *espace d'un matin*, ad indicare la fuggevole epifania della bellezza. La consonante scempia di *matino* è un gallicismo diffuso, come in L 72, CCXXXVII 14, nota a CCLV 4. Rima ricca con *destino*.

14. *a gran pena*: con gran fatica, in antitesi a *agevolmente*, come nel luogo simile di *Tr. Et.* 62-63: «Un'ora sgombra | quanto *in molt'anni a pena* si raguna». *s'acquista*: forma passiva.

CCLXX

Amor, se vuo' ch'i' torni al giogo anticho,
come par che tu mostri, un'altra prova
meravigliosa et nova,
per domar me, conventi vincer pria.
Il mio amato tesoro in terra trova,
che m'è nascosto, ond'io son sí mendico,
e 'l cor saggio pudico,
ove suol albergar la vita mia;
et s'egli è ver che tua potentia sia
nel ciel sí grande come si ragiona,
et ne l'abisso (perché qui fra noi
quel che tu val' et puoi,
credo che 'l sente ogni gentil persona),
ritogli a Morte quel ch'ella n'à tolto,
et ripon' le tue insegne nel bel volto.

Riponi entro 'l bel viso il vivo lume
ch'era mia scorta, et la soave fiamma
ch'anchor, lasso, m'infiamma
essendo spenta: or che fea dunque ardendo?
E' non si vide mai cervo né damma
con tal desio cercar fonte né fiume,
qual io il dolce costume
onde ò già molto amaro; et piú n'attendo,
se ben m*e* stesso et mia vaghezza intendo,
che mi fa vaneggiar sol del pensero,
et gire in parte ove la strada manca,
et co la mente stanca
cosa seguir che mai giugner non spero.
Or al tuo richiamar venir non degno,
ché segnoria non ài fuor del tuo regno.

Fammi sentir de quell'aura gentile
di for, sí come dentro anchor si sente;
la qual era possente,
cantando, d'acquetar li sdegni et l'ire,
di serenar la tempestosa mente

et sgombrar d'ogni nebbia oscura et vile,
ed alzava il mio stile
sovra di sé, dove or non poria gire.
Aguaglia la speranza col desire;
et poi che l'alma è in sua ragion piú forte,
rendi agli occhi, agli orecchi il proprio obgetto,
senza qual imperfetto
è lor oprare, e 'l mio vivere è morte.
Indarno or sovra me tua forza adopre,
mentre 'l mio primo amor terra ricopre.

Fa' ch'io riveggia il bel guardo, ch'un sole
fu sopra 'l ghiaccio ond'io solea gir carco;
fa' ch'i' ti trovi al varco,
onde senza tornar passò 'l mio core;
prendi i dorati strali, et prendi l'arco,
et facciamisi udir, sí come sòle,
col suon de le parole
ne le quali io imparai che cosa è amore;
movi la lingua, ov'erano a tutt'ore
disposti gli ami ov'io fui preso, et l'ésca
ch'i' bramo sempre; e i tuoi lacci nascondi
fra i capei crespi et biondi,
ché 'l mio volere altrove non s'invesca;
spargi co le tue man' le chiome al vento,
ivi mi lega, et puo'mi far contento.

Dal laccio d'òr non sia mai chi me scioglia,
negletto ad arte, e 'nnanellato et hirto,
né de l'ardente spirto
de la sua vista dolcemente acerba,
la qual dí et notte piú che lauro o mirto
tenea in me verde l'amorosa voglia,
quando si veste et spoglia
di fronde il bosco, et la campagna d'erba.
Ma poi che Morte è stata sí superba
che spezzò il nodo ond'io temea scampare,
né trovar pôi, quantunque gira il mondo,
di che ordischi 'l secondo,
che giova, Amor, tuoi ingegni ritentare?
Passata è la stagion, perduto ài l'arme,
di ch'io tremava: ormai che puoi tu farme?

L'arme tue furon gli occhi, onde l'accese
saette uscivan d'invisibil foco,
et ragion temean poco,
ché 'ncontra 'l ciel non val difesa humana;
il pensar e 'l tacer, il riso e 'l gioco,
l'abito honesto e 'l ragionar cortese,
le parole che 'ntese
avrian fatto gentil d'alma villana,
l'angelica sembianza, humile et piana,
ch'or quinci or quindi udia tanto lodarsi;
e 'l sedere et lo star, che spesso altrui
poser in dubbio a cui
devesse il pregio di piú laude darsi.
Con quest'armi vincevi ogni cor duro:
or se' tu disarmato; i' son securo.

Gli animi ch'al tuo regno il cielo inchina
leghi ora in uno et ora in altro modo;
ma me sol ad un nodo
legar potêi, ché 'l ciel di piú non volse.
Quel'uno è rotto; e 'n libertà non godo
ma piango et grido: «Ahi nobil pellegrina,
qual sententia divina
me legò inanzi, et te prima disciolse?
Dio, che sí tosto al mondo ti ritolse,
ne mostrò tanta et sí alta virtute
solo per infiammar nostro desio».
Certo omai non tem'io,
Amor, de la tua man nove ferute;
indarno tendi l'arco, a voito scocchi:
sua virtú cadde al chiuder de' begli occhi.

Morte m'à sciolto, Amor, d'ogni tua legge:
quella che fu mia donna al ciel è gita,
lasciando trista et libera mia vita.

Canzone vicina al grande *planctus* in morte di madonna *Che debb'io far?* (CCLXVIII), con intermessa la sola pausa del sonetto *Rotta è l'alta colonna*, un altro *tombeau* doppio o gemellare che filtra il motivo d'un amante smarrito in transito tra il regno di Amore e il territorio della Morte («Tolto m'ài, Morte, il mio doppio thesauro», CCLXIX 5), che è anche il deserto della sua vecchiaia.

La canzone è una sfida del fuoruscito che si è fatto eslege. Per ferire al cuore, per vincere ancora e ristabilire la forza delle armi, Amore dovrà rimontare in ogni parte vitale l'oggetto perduto facendone un 'replicante' perfetto («rendi agli occhi, agli orecchi il proprio obgetto», v. 41); dovrà innestare da capo il ciclo dell'avvicendamento stagionale nel quale scambievolmente arde e gela l'amante, secondo l'alterno modello trobadorico, «quando si veste et spoglia | di fronde il bosco, et la campagna d'erba» (vv. 67-68); dovrà spargere intorno quel soffio *spiritalis* che «piú che lauro o mirto | tenea in me verde l'amorosa voglia» (vv. 65-66) in contrasto con l'aridità delle circostanze, come già negli archetipi rovesciati di Raimbaut d'Aurenga: «Mas *mi ten vert* e jauzen jois | er quan vej secx los dolens croys» (*Ar resplan la flors enversa*, 7-8); Amore dovrà a sua volta superare l'inusitata prova «meravigliosa et nova» (v. 3) di vincere la Morte. La singolare tenzone, dove il vinto assume la statura dell'abituale vincitore e pone le condizioni (*ritogli*, *Riponi*, *Fammi sentir*, *Aguaglia*, *rendi*, *Fa' ch'io riveggia*, *movi*, *spargi*...) dà il via a rincorrere all'indietro i segni amorosi, occhi raggianti, suoni, parole e chiome d'oro (strofe quarta), particolarmente fitti nella penultima stanza, con quelle tracce del passato, funzionalmente cariche di stilemi arcaici («il riso e 'l gioco», «l'angelica sembianza, humile et piana», vv. 80, 84), nei quali l'amante riconosce le *arme* stesse di Amore un tempo infallibilmente vincenti su di sé. Queste armi di Amore, elencate e affannosamente nominate attraverso tutta la sesta stanza, occhi, *habitus* e sembianza, parole, silenzi, movimento e quiete, tutta l'essenza della donna viva, pieni e vuoti della memoria, arrivano progressivamente slittando e via via ricapitolando fino al distico finale, dove è enunciata la situazione nuova (dolorosa) d'un amante invulnerabile: «Con quest'armi vincevi ogni cor duro: | or se' tu disarmato; i' son securo» (vv. 89-90). Lo sconvolgente rapporto di Amore *inermis* contro un amante agguerrito, che capovolge la situazione iniziale del Libro («Trovommi Amor del tutto disarmato...», III 9) e che contestualmente fa blocco ad un'impetuosa corsa all'indietro alla ricerca di quel tutto che solleva animo e stile (vv. 31-38), è il motivo conduttore di tutta la canzone, dove in ogni stanza il poeta elegge la sirma (e in particolare l'ultima coppia di versi a rima baciata) per implacabilmente ribadire l'incapacità di Amore a rimettere in moto il meccanismo e a far scattare di nuovo i tradizionali *ingegni*, marchingegni o trappole (v. 73), della situazione amorosa. Questo in tutte le stanze («Or al tuo richiamar venir non degno...», «Indarno or sovra me tua forza adopre...», «Passata è la stagion, perduto ài l'arme...», «Con quest'armi vincevi...», «indarno tendi l'arco, a voito scocchi...»), dove l'oggi doloroso enfatizzato nella sirma (*or*, *ormai*, *omai*) si contrappone all'*autrefois* positivo evocato nel resto di ogni stanza; ad eccezione della prima, dove in corrispondenza è formalizzata l'obliqua *lex* alla quale dovrà sottostare Amore, «ritogli a Morte quel ch'ella n'à tolto...» (vv. 14-15), e della quarta (primitivamente terza nelle minute) che sospende l'artificio insieme alla sostituzione del rapporto *capfinit* che intreccia le prime due, surrogato da struggente anafora nella segmentazione redazionale del testo: «Fammi sentir de quell'aura gentile...», «Fa' ch'io riveggia il bel guardo, ch'un sole...» (strofe III e IV). Il congedo, aperto dall'emistichio «Morte m'à sciolto» che alla clausola del primo emistichio quinario rima circolarmente a distanza con l'iniziale «Morte ... n'à tolto» in punta di verso (v. 14), dà la chiave di lettura di tutta la canzone. In chiusura è risolta la lunga tensione tra il verbo *legare*, segnale delle prerogative di Amore (vv. 60, 92, 94, 98), con annessi *lacci* e *nodi* tematici di ascendenza salmistica (vv. 56, 61, 70, 93), e il verbo *sciogliere* (vv. 61, 106) che con infinite e implicate varianti, *disciogliere*, *spezzare*, *rompere* (vv. 98, 70, 95), è il segnale dei poteri della Morte: «Morte m'à sciolto, Amor,

d'ogni tua legge: | quella che fu mia donna al ciel è gita, | lasciando trista et libera mia vita». In questa sede, insieme al grande tema d'una libertà negativa piú amara della schiavitú, sparso tra le rime sparse, emerge uno stilema del *planctus*, quello stesso che da ultimo nella *Vita Nuova* raggiunge Beatrice, «che si n'è gita in ciel subitamente»; stilema dichiarativo del 'genere' della canzone, che è un «pianto» come la canzone *Che debb'io far?* (CCLXVIII): quello un *planctus* statico e condizionato dalla tradizione letteraria, da Guiraut Riquier a Dante e a Cino da Pistoia, questo un pianto moderno, libero, dialettico, una transazione con l'esistente, oscura per i commentatori (da Castelvetro a Carducci con poche eccezioni), che ancora considerano il testo celebrativo della nascita d'un nuovo amore sulla scorta del piú ambiguo sonetto *L'ardente nodo* (CCLXXI), laddove si parla invece a doppio dell'impossibilità d'ogni rinascita.

Nel Codice degli scartafacci Vaticano lat. 3196 l'affascinante sinopia d'un testo *in fieri* sul *recto* della carta 12; su questa facciata la canzone è formata da sole quattro stanze, corrispondenti alle attuali I, II, IV, V, trascritte in bella copia con pausata eleganza e impaginate secondo ogni buona regola di margini e di intervalli. Nei vivagni quattro postille, delle quali la prima e piú interessante porta l'indicazione 'mercoledí 9 giugno 1350', che non è la data della prima stesura bensí del momento in cui il poeta, che inserisce postille di praticità tutta interiore sempre a cose fatte, fissa l'intenzione di riprogrammare un lavoro già esistente, l'incipiente piano d'un prossimo *copyright*, sia pure immerso nella minutaglia del vivere: *volui incipere, sed vocor ad cenam*. Se il 9 giugno 1350 è il sicuro termine *ante quem*, quando fu immaginata la canzone nel suo (incompiuto) getto iniziale? La bella copia delle minute è vergata sul *recto* di quella carta 12 che sul *verso* porta la seconda redazione del «pianto» *Che debb'io far?*, datata 28 novembre 1349 (cfr. introduzione a CCLXVIII); siccome l'andamento delle postille nei margini lascia pensare che la facciata 12*v* sia un *verso* all'origine, è ragionevole dedurre che il *recto* di quel foglio 12 fosse già scritto prima del 28 novembre 1349 e che nel giugno 1350 Petrarca sia tornato a riflettere in un tardo pomeriggio prima di cena (di diverso avviso Laura Paolino, che situa la canzone dopo il 28 novembre: ma le indagini paleografiche e codicologiche *Alle origini* di Patrizia Rafti non contraddicono l'ipotesi avanzata). Cosí è possibile che il testo, coevo alla rielaborazione d'un *planctus*, sia stato concepito «quasi per annovale», come scrive Dante quando racconta il risveglio di Amore in un cuore distrutto (*Vita Nuova* XXXIV 3); e non per nulla il sonetto che segue, *L'ardente nodo*, è un sonetto d'anniversario, il primo del tempo negativo (1349), dove la nuova fiamma e *altro foco*, reale o immaginato («Non volendomi Amor perdere anchora...», CCLXXI 5), non è che un pretesto per asserire la necessità dell'antico, con sdoppiamento di entità mentali che, ossessivamente rituali e ripetitive, sono le sole idonee ad appagare l'amante.

Le postille delle minute, che registrano altresí l'attacco *Fa'me sentire etc.* e il punto d'inserzione (non il testo) dell'attuale strofe III, anticipatrice del tema dell'Aura come ripristino mentale d'un bene perduto, parlano d'un assiduo *labor limae* tra giugno 1350 e aprile 1351, con aggiunte (strofe III, VI-VII, piú congedo), varianti, copie e passaggi di mano. La prima, in ordine cronologico: *1350. mercurii .9. iunii post vesperos, volui incipere, sed vocor ad cenam; proximo mane prosequi cepi*. Le altre piú tarde e tortuose, stratificate intorno, lasciano intravedere un testo finito, ma del quale l'autore non è del tutto contento, a giudicare dalle copie con varianti commissionate al copista Bastardino: *hanc transcripsi et correxi et dedi Bastardino .1351. die sabati .xxv. martii* [ma il 25 marzo non era un sabato: probabile *lapsus* d'autore], *mane. Rescribe iterum*; e ancora: *Rescripsi eam*

.XXVIII. *martii, mane, et illam etiam sibi dedi*; e infine: *Transcriptum in alia papiro 135[1], Aprilis .20. sero, per me, scilicet pro Bastardino, ac prius* ... (annotazione pressoché illeggibile del margine superiore; la data 1351 è accolta da tutti gli editori del Codice degli abbozzi sulla testimonianza del postillatore dell'apografo Casanatense, concordante con Ubaldini e Daniello).

Canzone di sette stanze di quindici versi, endecasillabi e settenari; la stanza ha fronte ABbC, BAaC, sirma CDEeDFF, con schema analogo a quello della canzone *Quel'antiquo* (un'altra tenzone con Amore al tribunale della Ragione, CCCLX); congedo di tre versi DFF, quindi con la prima rima irrelata. L'artificio delle *coblas capfinidas*, arcaico ma in Italia solenne (Guittone nel *planctus* per la rotta di Montaperti), è qui nella stesura finale modernamente sparso e intermittente, sulla scia della canzone *E' m'incresce di me sí duramente*, giustappunto la storia d'una passione e di un'anima in esilio, dove Dante similmente infrange il legame *capfinit* a metà del componimento per aprire la materia in due valve speculari.

BIBLIOGRAFIA: Bettarini, *Lacrime e inchiostro*, pp. 61-83; Paolino, *Appunti in margine*, pp. 11-21.

[I]. 1-2. *giogo anticho*: la schiavitú (d'amore) d'un tempo, il *vetustum iugum* dei *Salmi penitenziali*: «Sepe fugam retentavi, et vetustum iugum excutere meditatus sum; sed inheret ossibus. O si tandem excidat a collo meo!» (I 12-13), e *vetustum servitutis iugum* di *Secr.* I (p. 62); lo stesso giogo e *veterus nodus*, in gamma sinonimica, della lettera in versi a Giacomo Colonna (*Epyst.* I 6, 52-56; cfr. LXXVI 2); lo stesso sintagma, in clausola interna e in messaggio non erotico, nella canzone XXVIII 61-62: «Dunque ora è 'l tempo da ritrare il collo | dal giogo antico»; *laqueum antiquum* della lettera *Sine nomine* XII. Il metaforico giogo, ovidiano (*Rem. am.* 90: «tua laesuro subtrahe colla iugo»; *Met.* VI 19-21), oraziano (*Carm.* III IX 18, ecc.), evangelico (cfr. nota a XXIX 6-7), paolino (*Gal* V 1) e petrarchesco (L 61, LI 12, CCIX 7, CCCLX 38; *Tr. Pud.* 1), ricorre in due sonetti d'anniversario (LXII 10, LXXIX 6), com'è in negativo questa canzone, scritta «quasi per annovale», come scrive Dante (*Vita Nuova* XXXIV). Nella prima soluzione degli scartafacci: *Se pur ài in cor ch'io torni al giogo anticho,* | *Amor, sí come mostri*, dove «non era sí súbito, in sul principio, l'altezzoso grido, efficacissimo, ad Amore» (Chiòrboli); insomma il piglio ritrovato è quello diretto di *Amor, da che convien ch'io pur mi doglia* di Dante.

3. *nova*: mai vista prima, col significato che è in tutta la tradizione siculo-toscana e stilnovistica.

4. *domar*: verbo della metafora del *giogo*, v. 1. Cosí ad attacco di *Tr. Pud.*: «Quando ad un giogo et in un tempo quivi | domita l'alterezza de gli dèi | e de gli uomini vidi...». *conventi* ... *pria*: devi prima vincere, con tutta la necessità portata dal verbo *convenire* nell'antico italiano; cfr. nota a CCLXIV 11.

5. *tesoro*: lemma che pone un forte legame col sonetto immediatamente precedente, «Tolto m'ài, Morte, il mio doppio thesauro» (CCLXIX 5), con richiamo interno al *duro sasso* «che 'l mio caro thesoro in terra asconde» (nota a CCCXXXIII 2) nonché al *thesoro* proiettato in cielo nel sonetto CCCLXII 3, forse sullo stesso motivo evangelico: «Ubi enim est thesaurus tuus, ibi est et cor tuum» (*Mt* VI 21); ma la *quête* è già anticipata nelle rime 'in vita': «vacillando cerco il mio thesoro, | ... | ch'or me 'l par ritrovar, et or m'accorgo | ch'i' ne son lunge...» (CCXXVII 7-10), cfr. nota a CCLIX 11. *in terra trova*: stilema dell'amante senza speranza, come nel vicino sonetto *Occhi miei*: «di perdere ... et ritrovarla in terra» (CCLXXV 10-11) e in CCCII: «Levommi il mio penser in

parte ov'era | quella ch'io cerco, et non ritrovo in terra». Con somma ambiguità qui la terra è anche quella che ricopre il corpo morto, v. 45; CCCXXXIII 2.

6. *ond'io son sí mendico*: per cui son privo di tutto, stando alla metafora del *tesoro* (v. 5), come in Dante, probabilmente ricordato in clausola: «Or ho perduta tutta mia baldanza, | che si movea d'amoroso tesoro; | ond'io pover dimoro» (*O voi che per la via*, 13-15; *Vita Nuova* VII). Gli aggettivi *pover* e *mendico* provengono entrambi da Salmi davidici: «Ego autem mendicus sum et pauper» (*Ps* XXXIX 18), «persecutus est hominem inopem et medicum» (*Ps* CVIII 17). Il doppione salmistico *miseri et mendici* nel sonetto *L'ultimo, lasso*, CCCXXVIII 11; anche nella canzone di Sennuccio del Bene *Da·ppoi ch'i' ho perduta ogni speranza*, 26: «la mente misera e mendica».

7. *cor saggio pudico*: giustapposizione di caratteristiche della donna, che spande «d'un cor saggio sospirando | d'alta eloquentia sí soavi fiumi» (CCLVIII 3-4), con lo stesso *sapiens cor* scritturale (*Eccli* III 32, *Prov* XVI 21), e che vince Amore «non con altre arme che col cor pudico» (*Tr. Mor.* I 7). Rima ricca di *pudico* con *mendico*, cfr. CCLIV 6 (*pudica* con *dica*).

8. *suol*: col solito valore antico (in italiano come in francese e provenzale) d'imperfetto, come qui ancora al v. 51. *albergar*: risiedere; lo stesso andamento e scelte linguistiche nel sonetto *O dolci sguardi*: «ove mia vita e 'l mio pensero alberga» (cfr. nota CCLIII 10).

9. *egli*: soggetto pronominale del verbo impersonale. *tua potentia sia*: allusione («s'egli è ver...») al tema guinizzelliano della potenza attiva di Amore sul «cor gentile» (*gentil persona*, v. 13), qui proiettato in cielo, in terra e in abisso, con probabile riferimento alla canzone morale di Dante *Amor, che movi tua vertú da cielo*, 69-70, con *loci* affini: «Ed ancor *tua potenzia* fia sentita | da questa bella donna, che n'è degna»; da questa canzone infatti anche il ricordo in apertura della terza stanza: «Fammi sentir de quell'aura gentile» (v. 31), su «Falle sentire, Amor, per tua dolcezza...», v. 54.

10-11. *nel ciel ... et ne l'abisso*: dimensioni in opposizione, con in mezzo la terra (*fra noi*), tutti spazi di Amore, come nel sonetto CXLV 9-13, ad un interlocutore che è Amore: «ponmi in cielo, od in terra, od in abisso, | ... | sarò qual fui». Bene il Castelvetro: «Spiega adunque la gran potenzia di Amore per le parti del mondo ... Nel cielo adunque per Giove e per gli altri Dei, ne l'abisso per Plutone e per Proserpina», citando Ovidio, *Met.* V 369-71: «Tu [Cupido] superos ipsumque Iovem, tu numina ponti | victa *domas* [v. 4] ipsumque regit qui numina ponti; | Tartara quid cessant?»; ma anche allusione alle tre divisioni cosmiche (scritturali) che abbracciano l'universo, «caelestium terrestrium et infernorum»; cosí l'apostolo Paolo, *Phil* II 10; *Apoc* V 3 e 13, con le creature che sono «in caelo ... et super terram et sub terra». *si ragiona*: si dice (dai poeti). *qui fra noi*: in terra; cfr. note a CCLXVII 8, CCLXVIII 35-36.

12. *quel che tu val(i)*: ricorda «se' tanto grande e tanto vali» nell'orazione di Bernardo, *Par.* XXXIII 13.

13. *'l sente*: lo sa (con ripresa pronominale dell'oggetto prolettico). Per l'intercambiabilità dei verbi *sentire* e *sapere*, cfr. il *planctus* CCLXVIII 12, dove la lezione primitiva *Amor, tu sai* è soppiantata da *Amor, tu 'l senti*. *gentil*: riferimento esplicito alla parola-chiave della teoria guinizzelliana della canzone *Al cor gentil rempaira sempre amore*, per cui Dante, *Amore e 'l cor gentil sono una cosa* (*Vita Nuova* XX), e ancora *Inf.* V 100. L'intero verso nella variante primitiva degli scartafacci: *sentel, ciò credo, ogni gentil persona*, con soluzione ragionativa di stampo arcaico, guittoniano.

14. *n'à tolto*: all'amante e ad Amore stesso. Tema della comune vedovanza

(per cui nel *planctus* CCLXVIII 12-15: «Amor, tu 'l senti, ... | e so che del mio mal ti pesa et dole, | anzi del nostro»), aggiunto in seconda battuta; infatti la prima soluzione delle minute: *togli a la Morte quel ch'ella m'à tolto*; ma la correzione di *m'à* in *n'à* è eseguita sincronicamente nel rigo. La sostituzione della simmetria verbale primitiva *togli* ... *tolto* comporta probabilmente una consaputa implicazione col sonetto che precede nel *Canzoniere*, CCLXIX 5: «*Tolto* m'ài, Morte, il mio doppio thesauro», mentre *Morte*, non piú articolata, diventa sempre piú personaggio, terzo duellante contro Amore e Amante che stanno dalla stessa parte del campo, entrambi sconfitti.

15. *le tue insegne*: i segni di Amore, come in LIV 1 e CXL 4, e come nella prosa della *Vita Nuova*: «io portava nel viso tante de le sue insegne, che questo non si potea ricovrire» (IV 2); e ancora Dante, *E' m'incresce di me*, 21: «con le insegne d'Amor dieder la volta»; *signa Amoris* enumerati nella seconda stanza, *vivo lume*, *soave fiamma*, *dolce costume*, e annunciati dal legame interstrofico *ripon'* ... | *Riponi*, vv. 15-16.

[II]. 16. *Riponi entro 'l bel viso* ... *lume*: rimetti negli occhi soavi quella luce... La legatura delle *coblas capfinidas*, tenue altrove, è esaltata nell'intero sintagma, *ripon'* ... *nel bel volto* (v. 15), per altro equivoco, perché *viso* stilnovisticamente sta per lo sguardo della donna; infatti in prima soluzione: *Riponi entro a' begli occhi*... Per «Riponi ... il vivo lume» richiamo interno a «poser nel vivo lume» del sonetto *Le stelle, il cielo* (nota a CLIV 2-3), che è appunto un sonetto per gli occhi, sede deputata di Amore.

17. *scorta*: la stessa «guida» che conduce i passi dell'amante nel vicino sonetto CCLXXVII 9. *soave fiamma*: simile alla *dulcis flamma* della bella donna di Alano nel *De planctu Naturae* II 23. In prima battuta *amorosa*, in combinazione equivalente (ma messa in crisi dall'*amorosa voglia* del v. 66), come dimostra tutta la gamma di sfumature aggettivali dei sonetti dell'Aura («L'aura amorosa», poi *celeste* CXCVII 1, che ha come allotropo «L'aura soave» CXCVIII, a segnale di un'aggettivazione intercambiabile). Una *fiamma amorosa* nel sonetto CCCIV 2, e un'*amorosa fiamma* nella ballata rifiutata *Donna mi vene spesso ne la mente*, trascritta nella vulgata (Vaticano lat. 3195), ma erasa in anni tardi (dopo il 1368) e sostituita col madrigale *Or vedi, Amor, che giovenetta donna* (CXXI).

18. *lasso*: semplicemente 'oimè'. *infiamma*: rima derivativa con *fiamma*.

19. *essendo* ... *ardendo*: due gerundi ai due estremi del verso, col rintocco fonico interno di *spenta*, il primo con valore avversativo (sebbene la fiamma sia spenta) e il secondo durativo (mentre ardeva). *fea*: faceva (forma analogica su *stea*, stava; cfr. CCLXIX 6). La frase interrogativa *or che fea dunque ardendo?*, che pone una crescita su quanto è già stato affermato, è uno stilema innovativo interno del Libro: «che farrei dunque gli occhi suoi guardando?», CXIII 14 (domanda senza risposta del tempo impossibile); cfr. nota a CCLXIV 51-54.

20-21. *E'*: prolessi pronominale del soggetto impersonale dell'antico e moderno toscano; cfr. v. 9. *cervo* ... *cercar*: eco del Salmo XLI 2, «Quemadmodum desiderat cervus ad fontes aquarum, ita desiderat anima mea ad te» (Daniello), per cui Agostino, sottolineando la tradizionale velocità del cervo in relazione all'intensità del desiderio: «Curre ad fontem, desidera fontem; sed noli utcumque, noli ut qualecumque animal currere; ut cervus curre. Quid est, ut cervus? Non sit tarditas in currendo, impigre curre, impigre desidera fontem. Invenimus enim insigne velocitatis in cervo» (*En. in Ps.* XLI 2). Lo stesso *desio* (salmistico) *ad fontes* in Chrétien de Troyes, *Erec et Enide*, 2027-28: «Cers chaciez qui de soif alainne | ne desirre tant la fontainne...» Il *cervo* è raddoppiato dal daino (*damma* è forma anche dantesca, *Par.* IV 6), cosí come il *fiume* raddoppia al-

litterando le *fontes* salmistiche, sul modello del *De planctu* di Alano: «cervus et dama, pedum velocitate volantes» (II 263); anche *Is* XIII 14: «Et erit quasi damula fugiens»; Virgilio, *Georg*. III 539; *Fam*. XX 1, 1 «damnae cervique fugaces». *né* ... *né*: o ... o, disgiuntivi (provenzalismo).

22. *qual*: correlato a *tal* del v. 21, con contatto marcato dalla pseudo-rima interna di *io* con *desio*, come nella fonte salmistica, «Quemadmodum desiderat cervus ... ita desiderat anima mea», ma in soluzione scorciata mediante zeugma, cioè 'con tale desiderio quale è quello col quale io cerco il dolce costume della mia donna'; cfr. Agostino, *En. in Ps*. XLI 10: «Etenim cervus iste manducans die ac nocte lacrimas suas, raptus desiderio ad fontes aquarum, interiorem scilicet dulcedinem Dei...». *dolce costume*: il modo di essere, via via *bel* (CV 66), *santo* (CCXXX 4), *real* (CCXLVIII 10), come manifestazione o *insegna* di Amore.

23. *onde*: dal quale. *amaro*: con valore neutro ('amarezze'), antitetico a *dolce* del v. 22; con simmetria rovesciata nel vicino sonetto CCLXXII 9-10: «s'alcun dolce mai | ebbe 'l cor tristo»; lo stesso *amaro molto* della canzone CCCXXXI 54. *et piú n'attendo*: e ancor piú amarezze attendo da questo (*ne*), con anticipo pronominale di quanto enunciato di seguito, vv. 24-28.

24. *ben*: rafforzativo di *intendo*, 'se conosco a fondo'. *vaghezza*: lo stesso *desio* del v. 21, con quel di piú d'instabilità che anticipa allitterando il tema del *vaneggiar*, v. 25. *intendo*: rima ricca e derivativa con *attendo*.

25-26. *vaneggiar*: verbo dell'illusione sotto il segno della *vanitas*, come nel sonetto proemiale (I 12), in XXXII 9-10 («cadrà quella speranza | che ne fe' vaneggiar sí lungamente») e in LXII 2 («dopo le notti vaneggiando spese»); cfr. nota a CCXLIV 4. *sol del pensero*: solamente a pensarci, in assenza delle cose reali, che pure continuano a produrre immagini; è il tema iniziale della stanza: «la soave fiamma | ch'anchor, lasso, m'infiamma | essendo spenta: or che fea dunque ardendo?», ma immerso in una somma di *impossibilia*, andare per una strada che non c'è (*ove la strada manca*), inseguire ciò che è irraggiungibile (v. 28), sintomi di inanità, follia, *vana spes*.

27. *mente stanca*: stanchezza che rincara l'*adynaton* del rincorrere l'irraggiungibile, v. 28. Nel sonetto d'anniversario *Beato in sogno*, dominato dagli *impossibilia* d'un mondo rovesciato, il *mot-clé* è *stanco*, «Cieco et stanco ad ogni altro ch'al mio danno» (CCXII 9), che moltiplica l'aggettivazione caratteristica dell'inane operazione d'inseguire una cerva fuggitiva «con un bue zoppo e 'nfermo et lento» (CCXII 8); cfr. CCLXIX 2.

28. *seguir*: inseguire; lo stesso verbo per uno degli *adynata* di *Beato in sogno*: «abbracciar l'ombre et seguir l'aura estiva» (CCXII 2), a segnale di situazioni concordanti; cfr. CCLXVIII 5. *giugner*: raggiungere. *non spero*: clausola fortemente implicata con i due testi che precedono nel *Canzoniere*, «perduto ò quel che *ritrovar non spero*» (CCLXIX 3), «perché mai veder lei | di qua non spero» (CCLXVIII 7-8).

29. *Or*: avverbio che in tutto il testo asserisce l'oggi doloroso d'un amante reso invincibile contro l'abituale vincitore Amore (*or*, *ormai*, sempre in sede finale di stanza, vv. 44, 75, 90), in opposizione all'*autrefois* enunciato nel resto di ogni stanza. *non degno*: non mi degno [verbo neutro per medio] di venire al tuo richiamo; cfr. CLXXXIV 7.

30. *tuo regno*: il «regno d'Amore» (CCCXXVI 2, CCCXXXII 35, CCCXL 11, cfr. nota a CCXVIII 8), al quale l'amante ora sfugge senza piú leggi, essendo passato nel territorio della Morte. Le varianti di questo distico finale della seconda stanza forniscono da sole la microstoria d'un amante sempre meno soggiogato da Amore: *fa' pur ch'i' veggia il conosciuto segno*, | *e senz'altro chiamarmi*

al giogo vegno; poi *fa' ch'io ti veggia nel tuo proprio regno,* | *e senza forza al giogo usato vegno*; e ancora *dove mi chiami sai perché non vegno,* | *ché segnoria non ài fuor del tuo regno*, da dove spariscono il *giogo* o *giogo usato* fissato nel primo verso e il *segno* che forse replica le *insegne* di Amore del v. 15.

[III]. 31. *Fammi sentir*: probabile eco di «*Falle sentire*, Amor, per tua dolcezza, | il gran disio ch'i' ho di veder lei» di Dante, *Amor, che movi*, 54-55 (cfr. nota al v. 9), forse intrecciato con Lapo Gianni, «S'Amor *farà sentire* | per li suoi raggi *de la sua dolcezza*...» (*Angioletta in sembianza*, 5-6). Questa terza stanza è aggiunta in un secondo momento; la facciata degli scartafacci registra soltanto il richiamo d'inserzione. *de*: partitivo, un po' di. *aura gentile*: sintomo della donna, col suo nome disciolto in natura, come nell'*incipit* del sonetto «*L'aura gentil*, che rasserena i poggi | ... riconosco» (ma *sento* nelle varianti primitive, CXCIV 1-3), del quale questo luogo è probabilmente un anticipo, perché il celebre ciclo dell'Aura è stato scritto vent'anni dopo la morte e posto nella Prima Parte dei *Fragmenta* per intenso sentimento retrospettivo antiautobiografico.

32. *di for* ... *dentro*: opposizione tutta petrarchesca *dentro-fuori* (fenomenologia dei fatti interiori proiettati all'esterno) di ascendenza cavalcantiana, in senso inverso («secondo che ne par de fòre, | dovrebbe dentro aver novi martiri», *Vedete ch'i' son un*, 11-12) e ciniana («ch'el non è dentro quel che par di fòra», *Chi a falsi sembianti*, 6). Il legame di *for* con *fuor* del v. 30 sta probabilmente nel quadro delle *coblas capfinidas* modernamente poco appariscenti. *anchor*: altro avverbio tematico (v. 18), contrapposto all'allora perduto. *si sente*: è sentita da me (forma passiva); cosí in CCXIII 6 «e 'l cantar che ne l'anima si sente».

33. *era possente*: poteva (perifrasi antica di *essere* col participio presente); cfr. «et que' belli occhi ... | possenti a rischiarar abisso et notti», per cui nota a CCXIII 10.

34. *cantando*: è la voce di Laura, che si somma al fruscio del vento, *l'aura* (v. 31, cfr. nota a CCXLIII 2), forse con un rintocco della musica di Casella in *Purg.* II 107-8, l'«amoroso canto | che mi solea quetar tutte mie doglie» (Scherillo). *sdegni* ... *ire*: del conflitto amoroso, come nell'*incipit* «Dolci ire, dolci sdegni et dolci paci...» (CCV, *Tr. Mor.* II 82), e ancora in clausola alla fine del verso, «Questo fu il fel, questi li sdegni et l'ire» (CCCLX 106); la stessa voce che sa «acquetar i vènti et le tempeste» nella canzone CCCXXV 86.

35. *serenar*: rasserenare; *serenare animos* è di Agostino, in relazione all'influente *serenitas* dell'esterno (*Contra Ac.* II IV 10); *serenare animum* anche in *Fam.* XVI 6, 20; qui il verbo veicola l'effetto-sereno della donna del *Canzoniere*, enunciato piú volte: «*L'aura soave* che nel chiaro viso | move ... | per far dolce sereno ovunque spira...» (CIX 9-11, CXXV 67, ecc.). Altro richiamo interno a «*L'aura gentil* che rasserena i poggi...» (CXCIV 1, cfr. v. 31), con le stesse pulsioni immerse in natura, *tempestosa mente*, *nebbia* (dell'animo), nonché a «L'aura serena che fra verdi fronde | mormorando...» del secondo sonetto dell'Aura (CXCVI).

36. *sgombrar*: sgombrarla, liberare la mente (con zeugma sintattico). È il verbo dantesco (*Io son venuto*, 10) della prima ballata XI 4, «ogni altra voglia d'entr'al cor mi sgombra» (ancora XXIII 169, L 20, CXXV 23, CXXIX 49), fuori rima a rintocco interno di *acquetar* e *serenar* sullo stesso asse semantico. *nebbia*: la stessa caligine dell'Io della canzone *Di pensier in pensier* (CXXIX 58), con immagine e parola (parola-rima in LXVI) intensamente petrarchesca, CLXXXIX 9, CCIV 13, ecc. Una *nebbia oscura* non meno simbolica è quella che avvolge il capo di Euridice nella canzone delle Visioni, CCCXXIII 69. *vile*: messaggio di bassezza che si oppone al verbo *alzava* che segue, v. 37; cfr. CCLXVII 3-4.

37. *ed alzava il mio stile*: similmente nella canzone CCCLX 89-90, dove il demiurgo è Amore: «'l suo intellecto alzai | ov'alzato per sé non fôra mai», qui con la lacerazione d'un *enjambement* segnato da allitterazione *stile* | *sovra* ... *sé*; cfr. nota a LXXI 14-15, CCCXXXII 48. Rima ricca di *stile* con *gentile*.

38. *sovra di sé*: al di là delle proprie forze. *or*: fa eco internamente a *for* del v. 32, nonché a tutti gli *or* tematici del testo, vv. 29, 44, 85, 90. *non poria gire*: non potrebbe andare; una variazione dell'*adynaton* della stanza precedente, «et gire in parte ove la strada manca», v. 26.

39. *Aguaglia* ... *desire*: pareggia, fa' sí che la speranza di risentirla sia pari al desiderio, con richiamo interno al vicino sonetto 'in morte' *Oimè il bel viso*, «Di speranza m'empieste et di desire» (CCLXVII 12); la speranza appartiene allo *jus* dell'*alma* (v. 40) e il *desire* a quello dei sensi (v. 41); cfr. CLXXXI 14, CLXXXIX 8, CXCI 8, nota a CCLXVII 12; *Sen.* XII 2: «non tam spero quam cupio»; *Inf.* IV 42.

40. *in sua ragion*: nella sua giurisdizione, come in *Tr. Mor.* I 126: «la Morte, in sua ragion sí rea»; *Tr. Et.* 125. L'anima è piú forte nel suo dominio intellettivo perché ha facoltà di sentire quello che è perduto e che i sensi non percepiscono piú. La 'legge' dell'anima pone un raccordo col vicino sonetto *Occhi miei*, che parla dell'impotenza fisica (vista e udito) di seguire la morta: «Pie' miei, *vostra ragion* là non si stende | ov'è colei ch'exercitar vi sòle» (CCLXXV 7-8).

41. *occhi* ... *orecchi*: ugualmente impotenti senza il loro «obgetto», come nell'invocazione del sonetto CCLXXV 1 e 5 e in CCXLVI 11, 13. *obgetto*: oggetto dei sensi come dei pensieri; cosí, ad attacco del testo: «Soleano i miei penser' soavemente | di lor obgetto ragionare inseme» (CCXCV 1-2), cfr. nota a CCXLVI 11, CCLVII 9.

42. *senza qual*: senza il quale oggetto. Immagine forte delle rime 'in morte': «Ma la vista, privata del *suo obiecto*, | quasi sognando si facea far via, | *senza la qual è* 'l suo bene *imperfecto*» (CCLVII 9-11), qui con altro squisito *enjambement*, *imperfetto* | *è*.

43. *lor oprare*: l'operazione del vedere e dell'udire.

44. *sovra me*: si oppone a *sovra di sé*, v. 38. *adopre*: adoperi, impieghi, in rapporto etimologico con *oprare*, v. 43.

45. *mentre*: finché, come nel *planctus* che precede nel Libro, CCLXVIII 24. *terra*: soggetto, non attualizzato mediante articolo, come spesso in antico italiano con *terra* e con *cielo* (il tipo «cosa venuta | da cielo» di *Tanto gentile*, 8; e ancora Dante, *Amor, che movi tua vertú da cielo*, ecc.).

[IV]. 46. *Fa' ch'io riveggia*: è ripreso il tema degli occhi che cercano il proprio oggetto nella strofe precedente (ora terza, ma inserita in seconda battuta), cosí come *facciamisi udir* del v. 51 riprende quello dell'udito (v. 41). Di fatto l'anafora delle attuali stanze III e IV, *Fammi sentir* ... | *Fa' ch'io riveggia*, sembra discendere dalle due prime varianti rifiutate del v. 29: *fa' pur ch'i' veggia* e *fa' ch'io ti veggia* (stanza II). *bel guardo* ... *sole*: gli occhi di madonna risplendenti *sicut sol* in tutto il Libro (*Mt* XVII 2), con richiamo al tema sapienziale «delectabile est oculis videre solem» (*Eccle* XI 7).

47. *sopra 'l ghiaccio*: lo stato del non-amante, come annunciato nella prima canzone dell'organismo *Nel dolce tempo*: «e d'intorno al mio cor pensier' gelati | facto avean quasi adamantino smalto» (XXIII 24-25). Cosí Agostino, rivolto al Sole-Dio: «peccata mea tamquam glaciem solvisti» (*Conf.* II vii 15). La parola *ghiaccio*, molto petrarchesca, evoca la sua natura di *mot-refrain* (LXVI) nella posizione in clausola dell'endecasillabo *a minore*, in assonanza con la rima *-arco*. *ond'io* ... *carco*: del quale andavo carico prima (di vederla).

48. *fa'*: il rapporto anaforico con *Fa'* iniziale di stanza è rincarato dall'intermesso *fu* (v. 47), sempre ad inizio forte di verso. *al varco*: degli occhi, tradizionale passaggio di Amore secondo il *topos* cortese, enunciato sulla soglia del *Canzoniere*: «et aperta la via per li occhi al core, | che di lagrime son fatti uscio et varco» (III 10-11); cfr. Lapo Gianni, *Amor, nova ed antica vanitate*, 51-58: «Amore, infaretrato com'arcero, | ... che stai al varco, | rubando i cori e saettando strali».

49. *onde ... core*: attraverso il quale il mio cuore passò senza ritorno. Il verbo *passare* segue la metafora del *varco*, mentre nella tradizione stilnovistica, alla quale Petrarca fa riferimento per il *topos* degli occhi sede deputata di Amore, *passare* vale 'trapassare', 'trafiggere', come nell'*incipit* del sonetto di Cavalcanti «Voi che per li occhi mi passaste il core».

50. *dorati strali*: le frecce d'oro del dio d'Amore, che fanno innamorare, su Ovidio, *Met.* I 468-71; CLI 8, CLXXIV 14, CCVI 10; *Tr. Pud.* 67-68: «ché già in fredda onestate erano estinti | i dorati suoi strali». *prendi l'arco*: nella prima soluzione degli scartafacci il verbo è *tendi*, che sarà ristabilito nell'ultima stanza, «indarno tendi l'arco», v. 104. La sostituzione sembra incoraggiata dal taciuto scoccare della freccia sonante, che accompagna il suono delle parole nella memoria dell'amante (*facciamisi udir*, v. 51). In parallelo l'archetipico gesto di Amore nella canzone CCVII 63-64: «Tu ài li strali et l'arco: | fa' di tua man...».

51. *sòle*: col solito valore d'imperfetto, come al v. 8. Rima equivoca con *sole*, come nel citato sonetto *Occhi miei*, CCLXXV, ecc.

52. *suon de le parole*: quel *verborum sonus* che è sintagma ricorrente della memoria uditiva; così: «mi struggo al suon de le parole» (LXXIII 14), «L'aura soave che dal chiaro viso | move col suon de le parole accorte» (CIX 9-10), e anche «In silentio parole - accorte et sagge, | e 'l suon che mi sottragge - ogni altra cura» (CV 61-62), e il «suon de' detti sí pietosi et casti» (CCCII 13).

53. *imparai*: l'apprendistato amoroso al quale allude anche un frammento di sonetto extravagante, *Che le súbite lagrime*, 6: «pur chi non piange non sa che sia amore» (Vaticano lat. 3196, c. 13*r*; Solerti, III).

54. *movi la lingua*: cioè sciogli la lingua (ora muta). *a tutt'ore*: sempre.

55. *gli ami ov'io fui preso*: ricordo anche verbale del tema del *Liber Ecclesiastes* IX 12: «sicut pisces capiuntur hamo, et sicut aves laqueo [i *lacci* del v. 56] comprehenduntur, sic capiuntur homines in tempore malo», dal quale tante immagini dell'antica poesia; cfr. note a CXCV 2, CCLVII 5, nonché la clausola *ond'io son preso* (da altri simili lacci) in CXCVIII 10. *ésca*: il nutrimento, sempre nella metafora del pesce all'amo. Richiamo interno al sonetto CLXV 8: «ch'i' non curo altro ben né bramo altr'ésca», detto degli occhi, qui con pulsione interrotta da *enjambement*, *ésca* | *ch'i' bramo*.

56. *sempre*: ancora (v. 18), come nella prima soluzione degli scartafacci, *ch'io bramo anchora, e i dolci lacci ascondi*. *i tuoi lacci nascondi*: sul modello di *abscondere laqueum* salmistico (*Ps* IX 16, XXXIV 7, CXXXIX 6, CXLI 4), con infinite varianti nel *Canzoniere*, e subito a contatto nell'omogeneo sonetto di anniversario negativo CCLXXI 5-6: «Non volendomi Amor perdere anchora, | ebbe un altro lacciuol fra l'erba teso»; ma qui è evocata tutta la situazione della ballata LIX 4-6: «Tra le chiome de l'òr nascose il laccio, | al qual mi strinse [cfr. v. 60], Amore».

57. *capei crespi et biondi*: quella rete di capelli d'oro che avvolge e cattura il protagonista del Libro, come nel terzo sonetto del ciclo dell'Aura, CXCVII 9-11: «dico le chiome bionde, e 'l *crespo laccio*, | che sí soavemente *lega et stringe* | l'alma». Il laccio *fra i capei* richiama internamente il secondo sonetto del guanto:

«Lacci Amor mille, et nesun tende invano, | *fra quelle* vaghe nove forme honeste» (CC 5-6). Un precedente saranno i «biondi capei crespi» di Cino, *Disio pur di vederla*, 4; cfr. nota a CCXXVII 1.

58. *ché 'l mio volere ... non s'invesca*: metafora dell'uccello preso nel vischio, discendente per gemmazione dall'immagine sapienziale del v. 55, «et sicut aves laqueo comprehenduntur», con rinvio interno ad un sonetto d'anniversario 'in vita': «dolci parole ai be' rami m'àn giunto | ove soavemente il cor s'invesca» (CCXI 10-11, cfr. XCIX 8, CLXV 5, nota a CCLVII 8). In prima soluzione nelle minute *sai che 'l meo core* [ma *repetitio* di *mio core* del v. 49 in rima] *altrove non s'invescha*.

59. *spargi ... vento*: è evocato il movimento delle chiome sempre-presenti («capei d'oro a l'aura sparsi», XC 1), «or avolte ... | allora sciolte» che il vento *spargea*, raccogliendole in quel *nodo* che misura il tempo: «torsele il tempo poi in piú saldi nodi, | et strinse 'l cor d'un *laccio* sí possente...», nel secondo sonetto dell'Aura (CXCVI 7-14).

60. *ivi ... lega*: in quel laccio di capelli. Infatti nella prima soluzione degli scartafacci: *stringimi al nodo usato, e son contento*, dove *nodo usato* itera il sintagma *giogo usato* d'una variante intermedia dell'ultimo verso della seconda strofe (cfr. nota al v. 30), e con *stringere* sinonimo di *legare* (cfr. CXCVI 13), nel conflitto tematico dei verbi *sciogliere* e *legare*, spie del dramma tra essere e non-essere. Il secondo emistichio della prima stesura, «stringimi..., *e son contento*», sembra piú stretto ricordo d'una clausola dantesca: «Tu vo' ch'io muoia, e io ne son contento» (*Amor, da che convien*, 7).

[V]. 61. *laccio d'òr*: il nodo dei capelli biondi, lo stesso *laccio* di CXCVI 13, che è appunto un sonetto sul laccio-nodo-chioma sulla spinta dell'*aura* (vv. 31 e 59); lo stesso insolvibile nodo di chiome d'oro della ballata LIX 17, «non vo' che da tal nodo Amor mi scioglia», e di *Tr. Cup*. I 70-71: «e prima cangerai volto e capelli, | che 'l nodo di ch'io parlo si discioglia...» Il legame *capfinit* tra la quarta e la quinta stanza è dato dal richiamo ai *lacci* del v. 56, nonché dall'opposizione dei verbi *legare* (o *stringere*) contro *sciogliere*, che da ora in poi diventano i lemmi direttivi della canzone (vv. 92, 94, 98, 106), con continuità nell'omogeneo sonetto che segue CCLXXI, nonché in CCLXXV 12-13: «laudate Lui | che lega et scioglie» (probabilmente su *Mt* XVIII 18); cfr. CCLXXXIII 4.

62. *negletto ad arte*: secondo una raccomandazione di Ovidio, *Ars am*. III 153-155: «Et neclecta decet multas coma ... | Ars casu similis» (Daniello), cfr. nota a CLXXXV 3. *hirto*: alto sul capo, come un diadema naturale (CLXXXV 5).

63. *de*: da (sottinteso «non sia mai chi me scioglia», v. 61), come è scritto nella facciata degli abbozzi. *ardente spirto*: l'intraducibile *spirto*, «ipostasi d'un'attività vitale» (Contini per lo «spirto soave pien d'amore» del sonetto dantesco *Tanto gentile*), rimanda internamente al «vago spirto ardente» annoverato tra le miracolose grazie di madonna in CCXIII 7, nonché a «spirto piú acceso di vertuti ardenti» di CCLXXXIII 3. Qui, con grande tratto elusivo e sintatticamente scorciato, è messa in relazione l'essenza piena di fuoco (*ardente*) della donna con l'atto di lui che la guarda e che si appaga *de la sua vista*; pertanto sarà utile ricordare l'«atto di spirito cocente» della Violetta dantesca, che mette *foco* nella mente del poeta (*Deh, Vïoletta*, 8) e anche lo «spirito infiammato» emanato dalla donna del sonetto *Di donne io vidi*, 6; «ardente spiro» in *Par*. X 130.

64. *dolcemente acerba*: *oxymoron* ben petrarchesco, come in «dolce et acerba mia nemica» (XXIII 69). Ma il testo sembra alludere al tempo dell'apparizione dell'oggetto d'amore, alla giovinetta «in quella etate acerba» che si fonde in natura nella canzone *In quella parte* (CXXVII 21) e che rimane intatta nella

memoria attraverso il variare delle ore (*dí et notte*) e delle stagioni (vv. 67-68); a conferma l'opposizione tra l'*acerbitas* soggetta al tempo e i sempreverdi *lauro o mirto* (v. 65), nonché l'*oxymoron* parallelo della canzone CCCXXV 76-79: «Com'ella venne in questo viver basso, | ... | cosa nova a vederla, | già santissima et *dolce anchor acerba*...».

65. *la qual*: la quale *vista* (di allora, e poi del pensiero). *dí et notte*: sigla temporale dell'affanno dello scrivente, come nel sonetto del Rodano (CCVIII 3; note a CCLXVI 8 e CCLXVIII 31). *lauro o mirto*: sempreverdi imperituri, simboli di gloria poetica evocati in apertura di Libro («Qual vaghezza di lauro, qual di mirto?», VII 9), descritti in quanto tali nella *Collatio laureationis*, «Laurea igitur, et cesaribus et poetis debita, est sertum ex frondibus laureis intextum, licet poeticum illum interdum ex mirto...» (XI 1), con autocitazione di *Epyst*. II 10, 20: «Nunc tamen et lauri mirtusque hedereque silentur...»; silenziosi e inefficaci il mirto e l'alloro in un passo del *Secretum* I (p. 42) appetto a quel fico delle *Confessioni* (VIII XII 28), alla cui ombra salutifera Agostino diventò un altro Agostino: «nec enim mirtus ulla nec hedera, denique dilecta, ut aiunt, Phebo laurea ... gratior esse debet animo tuo ... quam ficus illius recordatio». I due sempreverdi sorreggono la metafora del *verde* del verso che segue.

66. *tenea* ... *verde*: simile metafora è in Dante nella sestina *Al poco giorno*, 4: «e 'l mio disio però non cangia il verde», con la stessa freschezza intonata alle cose della natura circostanti; segue infatti la parola in rima *erba* (v. 68), che è *mot-refrain* 'petroso'. *amorosa voglia*: formula antica dal Notaio, *Amando lungiamente*, 18, a Cavalcanti, *In un boschetto*, 21.

67-68. *quando si veste* ... *erba*: avvicendamento stagionale che non altera la perpetua freschezza (*verde*) del desiderio amoroso. La stessa pulsione inalterabile dentro il passare del tempo nel sonetto *Aspro core*: «ché quando nasce et mor fior, herba et foglia, | ... | piango ad ognor» (CCLXV 5-7); gli stessi tratti per la primavera della donna nella canzone *In quella parte*: «onde s'io veggio in giovenil figura | incominciarsi il mondo a *vestir d'erba*, | parmi vedere in quella etate acerba | la bella giovenetta, ch'ora è donna» (CXXVII 19-22). Somma del *topos* e dell'anti-*topos* trobadorico della rinascita primaverile a specchio dell'invariabilità dell'amante, come ad esempio in Peire Vidal, *Ges pel temps fer e brau*, 8-10: «e·m vuelh mais alegrar, | quan vei la neu sus en l'auta montanha, | que quan las flors s'espandon per la planha».

69. *superba*: «audace e fiera» (Gesualdo), «orribile e superba» (*Tr. Fame* 5); «noiosa, inexorabile et superba» (CXXVII 17) è detto della ventura nella guerra della lontananza.

70. *che spezzò il nodo*: lo stesso *laccio* tematico in rapporto sinonimico (vv. 56, 61, 93, e CCLXXI 1, 6, 13). In prima stesura *che rotto à 'l nodo*, con una scelta verbale che sarà ripristinata nell'ultima stanza, «Quel'uno [nodo] è rotto...», v. 95. Forte implicazione col contiguo sonetto d'anniversario: «Morte m'à liberato un'altra volta, | et rotto 'l nodo...» (CCLXXI 12-13, in rapporto probabilmente genetico). I verbi *spezzare* o *rompere*, e il diametrale *legare*, sono le azioni o funzioni del *laccio* e del *nodo* in tutto il testo. *ond'io* ... *scampare*: dal quale temevo di liberarmi, per la ragione enunciata nell'ultimo verso del congedo (v. 108), all'insegna d'una libertà amara.

71. *né* ... *pôi*: e non puoi (*puoi* è la forma degli scartafacci). *quantunque* ... *mondo*: quanto mai grande sia lo spazio che la terra racchiude nel suo cerchio, quant'è il giro, il circuito della terra, insomma tutta l'estensione d'una *quête* impossibile. Questo *girare* ha riscontro in Monte Andrea in tenzone con Chiaro Davanzati: «vada in perfondo quanto il mondo gira» (*Sí come ciascun om*, 10), per cui si veda ancora Monte in lode di madonna, sonetto *Gentil mia donna*, 3-4: «co-

rona di quanto del mondo [è] il giro | si faria voi» (correzione Menichetti). Dunque una variante alla soluzione iperbolica della canzone *Verdi panni*, XXIX 57-58: «Quanto il sol gira, - Amor piú caro pegno, | donna, di voi non ave»; cfr. Dante, *Amor che ne la mente*, 19-20: «Non vede il sol, che tutto 'l mondo gira, | cosa tanto gentil...» e il commento in prosa di *Conv*. III v 1.

72. *di che ordischi 'l secondo*: con che cosa tu possa intrecciare un altro nodo.

73. *ingegni*: marchingegni, trappole, artifici, caratteristici di Amore «che con suo' ingegni tutto 'l mondo atterra» (*Tr. Mor*. I 6); cosí nella canzone *Ben mi credea*, dove la lezione *ingegni* soppianta i primitivi *inganni* (CCVII 3).

74-75. *Passata è la stagion*: quella della giovinezza e dell'amore, con ripresa della metafora della resurrezione stagionale dei vv. 65-68, ora annullata dall'impossibilità d'ogni rinascita. Il distico finale di stanza, punto sensibile radicalmente sostituito anche nella seconda (vv. 29-30), portava in prima stesura una sentenza, con i seguenti passaggi: *Buon cavalier senz'arme è quasi ignudo: | tua lancia è rotta, et i' ò piú forte scudo* (con richiamo allo *scutum inexpugnabile* di *Sap* V 20); poi: *In un punto di man' ti cadder l'arme | di ch'io tremava... perduto ài l'arme*, in controcanto alla situazione costante dell'Amante disarmato davanti ad Amore (cfr. nota a CCLXIV 90), ripreso in chiusura della sesta stanza, v. 90; cosí nel *Triumphus Mortis* I 10-11: «Era miracol novo a veder ivi | rotte l'arme d'Amore, arco e saette...».

[VI]. 76. *L'arme*: lemma che rende strettamente *capfinidas* le strofe V e VI, rimettendo in azione l'ingranaggio e spiegando quali sono le *arme* di Amore (v. 74), gli occhi, l'abito onesto, l'angelica sembianza, ecc., insomma tutta l'essenza della donna viva, affannosamente richiamata in tutta la stanza; cfr. nota a CXXXIII 10. *gli occhi, onde...*: secondo la consueta fenomenologia dell'innamoramento attraverso lo sguardo di tipo cavalcantiano, già annunciata all'inizio della quarta stanza, vv. 46-49; cfr. nota a CCLXVII 5. *accese*: ardenti; cfr. CCCXXV 20-21. Notabile l'*enjambement* tra aggettivo e sostantivo, *accese | saette*.

77. *saette*: lo strale-guardo che s'identifica col dardo di Amore, *arme* quindi (cfr. LXI 7, CCXLI 4), petrarchescamente confusi tra loro. Si veda l'enigmatico sonetto *Amor m'à posto*, dove le *saette* e il *foco*, in un sistema di simboli sovrapposti, sono ancora armi di Amore: «I pensier' son saette, e 'l viso un sole, | e 'l desir foco: e 'nseme con quest'*arme* | mi punge Amor, m'abbaglia et mi distrugge» (CXXXIII 9-11). *uscivan ... foco*: come nella situazione similare di CCCXXV 20-21: «inde i messi d'Amor armati usciro | di saette et di foco»; anche «onde uscío 'l dardo | di che morte, altro bene omai non spero», per cui nota a CCLXVII 5. *invisibil foco*: per il quale Daniello richiama l'occulto fuoco amoroso di Didone dopo il racconto di Enea, «et caeco carpitur igni» (*Aen*. IV 2).

78. *ragion*: la forza della ragione, poco temibile da quelle armi-occhi potenti e incontrastabili; cfr. LXXIII 25-26, XCVII 6.

79. *'ncontra ... difesa humana*: perché «Quid numina contra | tendere fas homini?», come scrive Stazio, *Theb*. VI 692-93 (Daniello); cfr. XXVIII 88-89.

80. *il pensar*: l'atteggiamento pensoso della donna dei *Fragmenta*, immerso nel silenzio (*'l tacer*); cfr. «ben nate herbe | che madonna pensando premer sole» (CLXII 1-2), «colle, | ov'or pensando et or cantando siede» (CCXLIII 1-2), «e 'l sasso, | ove a' gran dí pensosa siede | madonna...» (C 5, cfr. CCCXXIII 62). *'l tacer*: il «bel tacere» in simile evocazione di un'essenza sentita a brani (CCLXI 10). *il riso e 'l gioco*: l'atteggiamento gioioso, opposto alla malinconia del *pensar* e del *tacer* (anche la donna del Libro è ossimorica, come nel sonetto *Gratie ch'a pochi*, CCXIII), ritratto mediante un binomio sinonimico arcaico proven-

zaleggiante (cfr. canzonetta adespota del Vaticano 3793, *Oi lassa 'namorata*, 18 [V 26]; Chiaro Davanzati, canzone *Per la grande abondanza*, 38; sonetto *In tal pensiero*, 12; *Purg*. XXVIII 96, ecc.); interessante il ricorso del trinomio trobadorico altrettanto diffuso nella canzone in morte di madonna di Giacomino Pugliese, *Morte, perché m'hai fatta sí gran guerra*, 11-13: «Solea avere sollazzo e gioco e riso | ... | or n'è gita madonna in paradiso [cfr. v. 107]...», per cui lo stilema di patina antica risulta allusivo allo stile del *planctus*.

81. *l'abito*: il modo di essere. *honesto*: gentile, nel rapporto stilnovistico interno-esterno che traspare nell'*incipit* dantesco del sonetto *Tanto gentile e tanto onesta pare* (*Vita Nuova* XXVI, cfr. *Purg*. VII 1; *Conv*. II x 8), nella gamma semantica di *cortese*, con aggettivazione antitetica a *villana* del v. 83, dove il conflitto si fonde.

82. *parole*: già «intese» come suono nella quarta stanza (vv. 51-53), e ora sentite nella memoria come insegnamento e come verbo; cfr. LXXIII 83-84.

83. *gentil ... villana*: lemmi antitetici della terminologia guinizzelliana e dantesca; *villano* è quanto è contrario alle norme della Cortesia (anche la Morte, qui infatti *superba* al v. 69, è *villana* nel sonetto doppio di Dante nella *Vita Nuova* VIII). Concordanza dunque con i *cor villani* opposti ai *gentili* nella canzone *Donne ch'avete*, 31-36 (*Vita Nuova* XIX); si veda anche il motivo iniziale del sonetto dantesco «Ne li occhi porta la mia donna Amore, | per che si fa gentil ciò ch'ella mira» (*Vita Nuova* XXI); lo stesso motivo stilnovistico della nobiltà per virtú d'amore nella ballata di Lapo Gianni che comincia «Dolc'è il pensier che mi notrica 'l core | d'una giovane donna ch'e' disia, | per cui si fe' gentil l'anima mia...»; cfr. CCLXVII 3-4.

84. *angelica sembianza*: ricordo, o funzionale citazione, dell'«Angelica sembranza» della ballata di Cavalcanti *Fresca rosa novella*, 19. Altra tessera d'un mosaico antiquario, sostenuto dalla dittologia in rima *humile et piana* (si vedano gli *incipit* del Notaio, *Angelica figura e comprobata*, di Lapo Gianni, *Angelica figura novamente*, di Cino, *Angelica figura e dilettosa*, ecc.), anche se l'aggettivo *angelico* è integrante psicofisico del corpo della donna in tutto il *Canzoniere*, basta pensare all'*angelico seno* di *Chiare, fresche et dolci acque* (CXXVI 9). *humile et piana*: altra coppia sinonimica antica (benigna, dolce), sul tipo salmistico «suavis et mitis» (*Ps* LXXXV 5) ed evangelico «mitis ... et humilis corde» (*Mt* XI 29). Il verso nel suo complesso ricorda l'*incipit* di Dante da Maiano *Angelica figura umíle e piana*, che per altro ricuce collaudati sintagmi preesistenti. La densità di ingredienti arcaicizzanti sottolinea stilisticamente la situazione retrospettiva dell'innamoramento stilnovistico.

85. *or quinci or quindi*: indicazione spaziale d'imprecisione tutta petrarchesca (poi leopardiana); cfr. LXXIII 53, LXXXV 10, CCLXXII 6. *udia ... lodarsi*: si sentiva lodare tanto. È il tema della lode che avvolge Beatrice tra i suoi contemplanti, «Ella si va, sentendosi laudare», anche lei vestita «benignamente d'umiltà» (*Tanto gentile*, 5-6; *Vita Nuova* XXVI); ma qui al poeta interessa quell'unico contemplante che è lui stesso, nascosto anche nell'impersonale e poeticissimo *altrui* di rimozione (v. 86).

86. *e 'l sedere et lo star*: tratti d'una figura immobile, seduta o in piedi, d'un probabile tema figurativo; cfr. nota a CCLXIV 12.

87-88. *a cui ... piú laude darsi*: a quale delle due pose (il *sedere* e lo *star* in piedi) dovesse essere attribuita maggiore lode.

89. *Con quest'armi*: quelle evocate in tutta la stanza, con ritorno all'annuncio iniziale «L'arme tue furon...», v. 76. *cor duro*: sintagma di rinvio interno al *duro cor* del sonetto CCLXV 12, di sapore antico, danielino (*Amors e jois*, 8) e guittoniano (*O dolce terra aretina*, 3).

90. *or se' tu disarmato*: intenzionale controcanto a uno dei sonetti proemiali, «Trovommi Amor del tutto disarmato» (III 9). *securo*: altro rinvio alla situazione iniziale del Libro, quando l'amante sorpreso da Amore è «secur, senza sospetto» (III 7), con ribaltamento del tema della *securitas* che coincide con l'impreparazione dell'Amante (l'*inconsulta securitas* di *Sen*. XI 11), e ora di Amore (nella forma *securo* il solito latinismo formale, cfr. LXXXIII 3). Il motivo di Amore *disarmato*, senza armi e senza *milites*, è ovidiano, *Am*. I II 37-38: «His tu militibus superas hominesque deosque; | haec tibi si demas commoda, *nudus eris*»; cfr. v. 74. Questo distico finale utilizza alcuni elementi della sentenza del *Buon cavalier* cancellata nel finale della quarta stanza primitiva (ora strofe V, cfr. nota al v. 75), con l'equivalenza dei messaggi: *or se' tu disarmato* = *tua lancia è rotta*, *i' son securo* = *i' ò piú forte scudo*, e col ritorno di *armi* in posizione interna di verso.

[VII]. 91. *tuo regno*: lo stesso dominio di Amore del v. 30. *il cielo*: la fatalità di cui ai vv. 79 e poi 94. *inchina*: piega. Con clausola similare in fin di verso l'*incipit* della canzone *Ne la stagion che 'l ciel rapido inchina* (L).

92. *leghi*: voce tematica di stanza (vv. 94 e 98), che muove da *lega* (v. 60), nel conflitto verbale di *sciogliere* e *legare*. *ora ... ora*: secondo i vari lacci delle combinazioni amorose, negate al poeta; cfr. *Tr. Cup*. III 64: «da l'un si scioglie e lega a l'altro nodo»; situazione alternativa che si oppone all'oscillazione positiva sul tema della lode del v. 85, «or ... or».

93. *nodo*: altro *mot-clé* (v. 70), che dà il via al sonetto che segue *L'ardente nodo* (CCLXXI 1, 13), contestualmente presente anche nella variante del v. 60.

94. *legar potêi*: potevi legarmi (ma *me* enfatico è anticipato nel verso precedente). Rinvio interno al tema finale dell'attuale quarta stanza, «ivi mi lega...», v. 60. *volse*: volle (perfetto analogico, ancora nel toscano parlato).

95. *Quel'uno*: quell'unico nodo d'amore concesso all'amante (v. 93). Caso di ripristino d'una variante rifiutata, nella fattispecie *che rotto à 'l nodo* del v. 70. Probabile eco di *Ps* CXXIII 7: «Anima nostra sicut passer erepta est de laqueo venantium [il laccio di Amore *venator*]; laqueus contritus est, et nos liberati sumus», con messaggio rovesciato. *'n libertà non godo*: tema della libertà negativa che domina il congedo (v. 108), ripreso anche verbalmente nel testo che segue (CCLXXI 12-13) e in variante piú complessa nel finale del Libro, «mi trovo in libertate, amara et dolce» (CCCLXIII 11).

96. *piango et grido*: non diverso dal *piango et ragiono* sincronico del sonetto proemiale (I 5), con quel lamento in piú delle rime 'in morte'; «flendo et clamando» di *Sen*. VII 1 (Santagata). *nobil pellegrina*: ambiguità tra il tema cristiano del 'pellegrino' come «chiunque è fuori de la sua patria» (Dante, *Vita Nuova* XL 6-7; *Fam*. XV 5, 9; cfr. introduzione a XVI, nota a LIII 2), salmistico (*Ps* XXXVIII 13), paolino (*2 Cor* V 6, *Hebr* XI 13) e agostiniano (*En. in Ps*. XLI 10: «quamdiu sumus in corpore hoc, peregrinamur a Domino ... Non vis ut conturbem te posita in saeculo, et peregrina adhuc a domo Dei mei?»), e l'antica metafora del *falco peregrinus*; il quale, ora *sciolto* (v. 98) dal *nodo* (v. 93) o laccio che lo trattiene e *lega*, spicca il volo verso il cielo (v. 107); cfr. Lazzerini, *Bonagiunta, il nodo*, pp. 47-54, e anche l'inseguimento della *pellegrina* nel madrigale LIV.

97. *sententia divina*: diversa dalla necessità amorosa del *cielo* dei vv. 79, 91, 94, cioè Dio, v. 99.

98. *me legò ... disciolse*: mi legò prima di te al nodo della vita, e te sciolse da quel nodo prima di me. È uno dei temi discussi nel *Secretum* da Agostino: «Tibi verum paucorum numerus annorum, quo illam precedis, spem tribuit vanissimam prius te quam furoris tui fomitem esse moriturum...» (III, p. 140); insomma non

è stata esaudita la preghiera del sonetto CCXLVI 7-8: «O vivo Giove, | manda, prego, il mio in prima che 'l suo fine», che traduce quel verso di Ovidio citato nello stesso passo del *Secretum*: «tarda sit illa dies et noster serior ævo» (*Met*. XV 868). Importante il luogo parallelo di *Tr. Mor*. I 136-41, dove il motivo (anche ciceroniano, *De amicitia* IV 14-15 e III 10, citato in *Fam*. XIV 3, 8) è inserito nel sentimento d'una dolorosa libertà: «Nesun di servitú già mai si dolse | né di morte quant'io di libertate, | e de la vita ch'altri non mi tolse: | debito al mondo e debito a l'etate | cacciar me inanzi, ch'ero giunto in prima, | né a lui tòrre ancor sua dignitate»; cfr. *Fam*. VII 12, 12: «si quis in hoc torrente rerum humanarum ordo esset, ante me mori non debuit post me natus».

99. *al mondo ti ritolse*: a questa terra, con richiamo a *ritogli a Morte* iniziale, v. 14; *loci similes*: «che sol ne mostrò 'l ciel, poi sel ritolse» (nota a CCCIX 3), «Dio per adornarne il cielo | la si ritolse» (CCCXXXVII 13-14).

100. *ne*: a noi, all'Amante e ad Amore, come al v. 14. *virtute*: la *virtus* della *pellegrina*, quel sublime miracolo fatto donna, cfr. CLIX 7, CLXXXII 4.

101. *infiammar*: in funzionale *adnominatio* con *fiamma* e *m'infiamma* della seconda stanza, vv. 17-18. *nostro desio*: a raddoppio del *desio* del cervo (v. 21), «cui fonti hauriendo sitis interior inardescit» (*En. in Ps*. XLI 2); forse un richiamo interno al *bel desio* che *infiammava* comunemente due amanti attraverso il tempo nel sonetto XXXIV.

102. *omai*: a ripresa di *ormai* del v. 75, cosí come il segmento *non temo* rimette in circuito i messaggi dei vv. 74-75 e 90.

103. *tua man*: la stessa mano che ferisce spargendo le chiome al vento (v. 59, «spargi co le tue man'...»), altre *arme* di Amore. *ferute*: ferite, in forma arcaica sicilianeggiante.

104. *tendi l'arco*: nel tipico atteggiamento dell'arciere-Amore; cfr. CXLIV 12, CLVII 11, e nota al v. 50. *a voito*: a vuoto, senza piú bersaglio (cfr. *Inf*. VIII 19, ecc.), con forma antica toscana, anche guittoniana. *scocchi*: come in LXXXVII 1, CCVII 85.

105. *sua virtú*: il potere dell'arco di Amore; richiamo equivoco a *virtute*, v. 100. *al chiuder ... occhi*: quando i begli occhi si chiusero (verbo medio).

[Congedo]. 106. *Morte m'à sciolto*: azione conclusiva del verbo tematico *sciogliere* (vv. 61, 98) o *spezzare* (v. 70), ripreso nel sonetto che immediatamente segue: «L'ardente nodo ... | Morte disciolse» (CCLXXI 1-3); una specie di controcanto alla ballata LIX 17: «non vo' che da tal nodo Amor mi scioglia».

107. *al ciel è gita*: stilema del *planctus* (rivelatore del 'genere' della canzone), conclusivo di questa lunga *querelle* con Amore; fa fede Giacomino Pugliese nella canzone per la morte della donna amata: «or n'è gita madonna in paradiso» (*Morte, perché*, 13), nonché Dante per Beatrice, «che si n'è gita in ciel subitamente» (*Li occhi dolenti*, 13; *Vita Nuova* XXXI). Sensibile alla ricetta dei suoi modelli Petrarca inserisce questa formula anche nella prima canzone in morte *Che debb'io far?*: «l'alma gentile è gita in paradiso» (CCLXVIII 37, nella prima [1348] e nella seconda [28 novembre 1349] stesura del verso, poi rimossa, e forse serbata per questo congedo, che dà la chiave di lettura a tutta la canzone). Per l'invenzione di quel *fu* moderno rispetto ai modelli del passato, si veda la variante del sonetto CCLXXXVI 2-3: «colei che qui *fu mia* | *donna*, or è in cielo», con l'ulteriore separazione data dall'*enjambement*.

108. *trista et libera*: apparente *oxymoron*; ma *libertà*, *libera*, *liberato* sono lemmi negativi direttivi del testo e di quello che segue nel *Canzoniere* (v. 95, CCLXXI 12); cfr. nota a CCCLXVI 50.

CCLXXI

L'ardente nodo ov'io fui d'ora in hora,
contando, anni ventuno interi preso,
Morte disciolse, né già mai tal peso
provai, né credo ch'uom di dolor mora.

Non volendomi Amor perdere anchora,
ebbe un altro lacciuol fra l'erba teso,
et di nova ésca un altro foco acceso,
tal ch'a gran pena indi scampato fôra.

Et se non fosse esperïentia molta
de' primi affanni, i' sarei preso et arso,
tanto piú quanto son men verde legno.

Morte m'à liberato un'altra volta,
et rotto 'l nodo, e 'l foco à spento et sparso:
contra la qual non val forza né 'ngegno.

Primo sonetto delle rime 'in morte' che riprende lentamente a scandire il fluire del tempo, «d'ora in hora, | contando...» Come *Era il giorno* ad apertura del *Fragmentorum liber* esalta l'avvenimento interno dell'innamoramento (III), cosí *L'ardente nodo*, con la minuziosa concitazione degli amanti, asserisce che sono passati «anni ventuno interi», misurando la durata d'un sentimento per una persona viva (dal 6 aprile 1327 al 6 aprile 1348) e moltiplicando per tre quei sacri e simbolici «sett'anni» del primo testo datato di celebrazione (XXX 28). Di fatto anche questo è impostato come sonetto d'anniversario; ne sono prova: l'indicazione d'un lasso di tempo fisico circostanziato, «anni ventuno interi», contro l'incalcolabile spoltigliamento dei giorni che passano «d'ora in hora»; la rima, qui interna (vv. 2 e 10), di *anni* con *affanni* in rapporto di causa-effetto; il participio passato *arso*, che col perfetto *arsi* sigla celebrative scadenze (CXXII 2, CCXCVIII 3, ecc.); la natura stessa del testo, il primo *fragmentum* 'in morte' che dia un calendario capovolto, implicitamente indicando la ricorrenza del 6 aprile 1349, cosí come il vicino sonetto *Ne l'età sua più bella* commemora l'oggi del terzo anno dopo la morte, «oggi è terzo anno!» (CCLXXVIII 14), a segnale d'un sentimento del tempo negativo. Là dove tutto rinasce, e dove Amore, che agisce nel tempo, può risorgere dappertutto spargendo reti, inviti e adescamenti (tema di CCLXXX), ora la Morte ha congelato ogni movimento e annullato l'illusione che un amore nuovo possa far rinverdire il cuore secco e arso dell'amante (v. 11): è il tema centrale della canzone *Amor se vuo'* che precede nel Libro e giusto di quest'epoca, con la quale il sonetto forma un asimmetrico dittico indissolubile, che nar-

ra non già della nascita d'un nuovo amore (quasi tutti i commentatori), ma dell'impossibilità d'ogni rinascita (introduzione a CCLXX). Significativo l'ultimo verso dedicato alla Morte, «contra la qual non val forza né ingegno», che rovescia il messaggio dell'ultimo verso della ballata di Cavalcanti *Fresca rosa novella*, dove è enunciata invece l'infallibilità creativa di Amore, «contra cui non val forza - né misura», tanto il duellante Amore è stato disarmato, sconfitto e soppiantato.

Sonetto su cinque rime secondo lo schema ABBA ABBA, CDE CDE, come CCLXXII. Assonanza in AC *-ora*, *-olta*, e in BE, *-eso*, *-egno*.

1. *L'ardente nodo*: il laccio d'amore teso nel tempo e spezzato dalla morte, con doppio rinvio al *planctus* che precede mediante i verbi sinonimi *disciogliere* (v. 3) e *rompere* (v. 13), come in CCLXX 70 e 95. È lo stesso laccio-tempo di CXCVI 12-14: «torsele il tempo poi in piú saldi *nodi*, | et strinse 'l cor d'un *laccio* sí possente, | che Morte sola fia ch'indi lo *snodi*». *d'ora in hora*: momento per momento; formula che discretizza il tempo in minute frazioni, come nel sonetto *L'aura mia sacra* CCCLVI 8: «di dí in dí, d'ora in hora, Amor m'à roso», cfr. XIII 1, CLII 13, CCCXXXI 20, CCCXLIX 1. Per la grafia vale la *lex* Mussafia, per la quale «dopo voce apostrofata l'*h* non si scrive».

2. *contando*: annuncio della continuità di quegli «anni ventuno interi» assaporati «d'ora in hora»; cfr. LVI 2, CV 79. *anni ventuno*: lo stesso lasso temporale nel sonetto d'anniversario negativo CCCLXIV 1-2: «Tennemi Amor anni ventuno ardendo, | lieto nel foco...», dove è richiamato anche il lemma iniziale del testo, *ardente*.

3-4. *Morte disciolse*: rinvio esplicito al congedo della canzone che precede, che con «Morte m'à sciolto» amaramente designa un amante libero dalle leggi e dai *vincula* di Amore (CCLXX 106). *né già mai tal peso* | *provai*: e non ho mai sperimentato una pena cosí pesante. Cadenza similare in CCLXIV 132-33: «*né mai peso fu greve* | quanto quel...», con simile *enjambement* di rallentamento, qui con allitterazione. *né credo* ... *mora*: e non credo che si possa morire di dolore; *uom* è impersonale. Tema d'una canzone di Aimeric de Sarlat: «Ja non creirai q'afanz ne cossirers | ... | aion poder de nul home aucir, | ni per amor puesca nuls hom morir, | qar ieu non muer, e mos mals es tan greus» (Scarano, *Fonti*, p. 327, con il supposto nome di Peire Rogier).

5. *Non volendomi* ... *anchora*: premessa alla volontà del dio d'Amore di tendere un *altro lacciuol* e una *nova rete* per non perdere sovranità sull'amante ormai sciolto dal *nodo* (CCLXX 106).

6. *ebbe* ... *teso*: perifrasi perfettiva che indica la rapidità dell'azione del tendere e dell'accendere (*ebbe* ... *acceso*, v. 7), come dire 'tese e accese all'improvviso'. Il *lacciuol(o)* nell'erba metaforizza la solita e antica trappola di Amore, che è *altro* perché il primo non ha funzionato, cosí come la tradizionale *ésca* è *nova* (v. 7) nel complessivo fallimento degli *ingegni* di Amore; cfr. nota a CCLXX 56, con i *loci paralleli*: «Amor ... tende lacci» (LV 13-15), «avendo le reti indarno tese» (LXII 7), «un laccio che di seta ordiva | tese fra l'erba» (CVI 5-6), «Amor fra l'erbe una leggiadra rete | d'oro ... tese sott'un ramo» (CLXXXI 1-2), «mille lacciuoli in ogni parte tesi» (CCCLX 51), su motivo salmistico, «Absconderunt superbi laqueum mihi, et funibus extenderunt rete» (*Ps* CXXXIX 6 *iuxta Hebraeos*); cfr. CCXIV 10.

7. *ésca*: l'alimento del fuoco, come in CLXXV 5-6; *ésca* e *lacci* sono parole tematiche di raccordo con CCLXX 55-56.

8. *tal* ... *fôra*: a tal punto che difficilmente [*a gran pena*] sarei scampato di lí [*indi*], da quel laccio nell'erba e da quel fuoco delle insidie di Amore.

9. *experïentia molta*: la stessa «lunga experïentia» nell'arte del vivere di LXXXVI 10; esperienza che si specchia nell'immagine del *vecchio augel* che non casca nella *nova rete* di Amore nel sonetto disperso richiamato da Bernardino Daniello *Quella che 'l giovenil meo core avinse*, 9-11 (Vaticano lat. 3196, c. 4*v*; Solerti, XXIII): «Ben volse quei [Amore] ... | con altra chiave riprovar suo ingegno [cfr. CCLXX 73], | ma nova rete vecchio augel non prende»; rete inultilmente tesa (cfr. LXII 7), perché l'amante è esperto e (tristemente) libero dai vincoli (CCLXX 108), come i pennuti del *Liber Proverbiorum* I 17: «Frustra autem iacitur rete ante oculos pennatorum», da cui *Purg*. XXXI 61-63; cosí nelle *Invective contra medicum*: «Sed michi crede: nequiquam rete iacitur ante oculos pennatorum» (I, p. 826).

10. *affanni*: lemma che pone una rima desultoria al primo emistichio quinario con *anni* interni al v. 2, certo cercata, perché gli affanni del passato (*primi*) sono tutti quelli sofferti in «anni ventuno interi»; *anno* con *affanno* è per altro rima da anniversario (CXVIII 1-4, ecc.). Anche *preso*, sia pure equivocamente (qui 'acceso' dal fuoco amoroso), rinvia alla parola in rima del v. 2 (ma per Moschetti e Santagata «*preso* nel laccio e *arso* nel fuoco», laddove la metafora del *lacciuol* del v. 6 è rinviata in chiusura, v. 13).

11. *men verde legno*: perché la legna vecchia arde piú in fretta; con tutta la nostalgia per un impossibile 'tornar verde' e di tutto quanto fa il «cor reverdir» (Arnaut Daniel, *Quan chai la fuelha*, 12), nel *campus* metaforico di CCLXX 66. Qui in un'immagine sacra, *Lc* XXIII 31: «quia, si in viridi ligno haec faciunt, in arido quid fiet?».

12. *Morte m'à liberato*: «quella di madonna Laura intendendo, e non de la novella donna, come credono alcuni...» (Daniello); la morte stessa di madonna (CCLXVII-CCLXX), che impedisce ogni rinascita amorosa e assolve l'amante da ogni schiavitú. Forte richiamo interno alla libertà negativa del congedo di CCLXX.

13. *rotto 'l nodo*: sempre in dipendenza del verbo *à* del v. 12. Altro richiamo a «spezzò il nodo» e a «quel'uno è rotto» del *planctus* CCLXX 70 e 95; cfr. nota a CLXXXIV 6. *e 'l foco à spento*: come in CCXCVIII 3, «et spento 'l foco ove agghiacciando io arsi». *sparso*: una volta fatto cenere; il salmistico «sicut cinerem spargit» (*Ps* CXLVII 16). La dittologia allitterante in rima *spento et sparso* si oppone a *preso et arso* del v. 10 (accensione ed estinzione del fuoco). Similmente nel sonetto CCXCVIII 1-3: «gli anni | ch'ànno fuggendo i miei penseri sparsi, | et spento 'l foco...».

14. *contra la qual non val*: rima interna a contatto (al quinario e al settenario), forse per ricordo melodico della fonte cavalcantiana di *Fresca rosa novella*, dove *forza* fa rima derivativa interna con *sforza*, con una tonalità marcata in chiusura di componimento. Anche Guittone, parlando sempre di Amore come Cavalcanti: «Che grave forzo e saver contra i vale?» (*O tu, de nome Amor*, 64). In parallelo: «contra chui nullo ingegno o forza valme» (CCLXIV 80).

La vita fugge, et non s'arresta una hora,
et la morte vien dietro a gran giornate,
et le cose presenti et le passate
mi dànno guerra, et le future anchora;

e 'l rimembrare et l'aspettar m'accora,
or quinci or quindi, sí che 'n veritate,
se non ch'i' ò di me stesso pietate,
i' sarei già di questi pensier' fora.

Tornami avanti, s'alcun dolce mai
ebbe 'l cor tristo; et poi da l'altra parte
veggio al mio navigar turbati i vènti;

veggio fortuna in porto, et stanco omai
il mio nocchier, et rotte arbore et sarte,
e i lumi bei che mirar soglio, spenti.

La vita fugge...: è il tema piú petrarchesco del *Canzoniere*, ricorrente nella sostanziale acronia del Libro e persino sottratto alla legge delle variazioni, quasi blocco della ragione contro il volare dei giorni. Tutto il sonetto è concentrato sul sentimento del tempo, stretto tra due simmetrici segnali del nulla (*morte*, *spenti*, vv. 2 e 14) e modernamente estremizzato: né presente né passato né futuro sono affidabili e non portano consolazione. Quest'opposizione a tre termini, esposta nella prima quartina già nativamente lacerata da un'epifrasi (vv. 3-4), è scalata fin dall'inizio della seconda quartina (*rimembrare* ... *aspettar*, v. 5) alla sola bipolarità delle cose *passate* e delle *future*, che convivono a contatto e pressoché indistinguibili, come silenziosamente enuncia la mancanza d'una «parte» alternativa che faccia fronte all'indicazione *da l'altra parte* del v. 10, di fatto elusa e sostituita da una prolessi quasi violenta; e quindi, su un piano: «*Tornami avanti*, s'alcun dolce mai | ebbe 'l cor tristo», come doloroso passato; e poi, *da l'altra parte*, la navigazione turbata e oscura del temuto avvenire. Nel mezzo è il verbo *veggio* ... *veggio*, iterato in posizione forte ad attacco di verso a cavallo tra le terzine, un non-presente o sempre-presente della scrittura che registra la vera dialettica del testo tra il ricordo e l'attesa, *rimembrare* e *aspettar*, *quinci* e *quindi*, *dolce* e *tristo*. Il fatto che il segmento *Tornami avanti* (v. 9), con scarto sintattico connotativo dell'aggressività visiva del ricordo, sia il centro commemorativo del *planctus* CCLXVIII («Piú che mai bella et piú leggiadra donna | *tornami inanzi*...», vv. 45-46) e che il testo condivida la linea melodica della canzone CCLXX, rende probabile che questo sonetto di non-speranza sia anche cronologicamente

vicino all'*ouverture* 'tragica' del gruppo 'in morte' che fa capo al sonetto *Oimè il bel viso* (CCLXVII). Stretto il legame con *L'ardente nodo* CCLXXI, col quale è in comune la rima A (*-ora*) e la prima parola in rima *hora* come esca della tematica del tempo, nonché lo schema delle terzine e le due parole-chiave *rompere* e *spengere*, ugualmente deposte negli ultimi versi in speculare alternanza: *rotto* ... *spento* (CCLXXI 13), qui *rotte* ... *spenti* (vv. 13-14).

Sonetto su cinque rime, ABBA ABBA, CDE CDE, come CCLXXI. Assonanza in BD, *-ate*, *-arte*.

BIBLIOGRAFIA: Antonetti, *Pétrarque sans pétrarquisme*, pp. 214-38; Boyde, *Sonetti 272-279*, pp. 179-99; Donnarumma, *La vita fugge*, pp. 198-205.

1. *La vita fugge*: con i numerosi *loci paralleli* «ché la morte s'appressa, e 'l viver fugge» (nota a LXXIX 14), «Signor', mirate come 'l tempo vola, | et sí come la vita | fugge, et la morte n'è sovra le spalle» (CXXVIII 97-99), «Morte, già per ferire alzato 'l braccio, | ... | va perseguendo mia vita che fugge» (CCII 5-7), cfr. XXX 13-14, XXXVII 17-20, CCCLXI 9. Motivo della *fuga temporis* classico (Orazio, *Carm.* II XIV 1-4; Ovidio, *Am.* I VIII 49-50; Virgilio, *Georg.* III 66-68 [Daniello]) e scritturale: «et nescit quod tempus praeteriet et mors appropinquet» (*Eccli* XI 20). Sulla *vite fuga* cfr. almeno *Fam.* XXI 12, 1 sgg.: «Fugacissimum quidem tempus est, frenarique ullo ingenio non potest; seu sopito, seu vigili labentur hore dies menses anni secula...», ecc. *una hora*: un solo istante.

2. *a gran giornate*: a marce forzate; immagine militare che ricalca *magnis itineribus* dei *Commentari* di Cesare, *Bellum Gallicum* I 7 (Gesualdo).

3. *et le cose presenti et le passate*: la visione delle *cose* nel tempo è segmentata da *enjambement* e dalla dislocazione del membro epifrastico *et le future*, v. 4.

4. *mi dànno guerra*: cosí *mi fanno guerra* (in una generale metafora militare e in opposizione a *Datemi pace*, che spiega la *variatio* verbale) e *mi date* ... *guerra* nei vicini sonetti CCLXXIV 3 e CCLXXV 9, come tema-conduttore di questa microsequenza. Si veda lo stesso *stato* in CLXIV 7, CCLXVIII 61, nonché la variante *mi dànno assalto* di CCXLIX 14. *anchora*: anche, con inversione della consecuzione normale; iperbato piú epifrasi che si sommano all'interruzione posta dal verbo (*mi dànno guerra*) tra cose *presenti*, *passate* e *future*, con procedimento che, alterando il cumulo delle proposizioni coordinate (*et* ... *et* ... *et*), introduce l'andamento binario dei vv. 5-6 sgg. Intanto *anchora*, con una paronomasia molto petrarchesca, prepara *accora* del v. 5.

5. *rimembrar* ... *aspettar*: polarità di ricordo e attesa, di passato e futuro, che pure convivono nello stesso verso, mentre il presente o sempre-presente è rinviato alle terzine, *veggio* ... *veggio*, vv. 11-12 (in relazione fonico-semantica con *fugge* iniziale). Nell'insieme uno stilema interno: «onde e 'l lassare et l'aspectar m'incresce» (LVII 3); altra variante del secondo emistichio nel *planctus* CCLXVIII 8, «et l'aspettar m'è noia», in identiche condizioni emotive; all'inverso «e 'l rimembrar mi giova» nella canzone CXIX 24. *m'accora*: mi trafigge il cuore, come in antico (Jacopone, *Fiore* VII 4, ecc.); cosí «Amor m'accora» (LXXXV 4), in circostanze etimologiche piú evidenti, perché Amore assale e vince il cuore (LXXXV 10 e 12; cfr. nota a LXVIII 11).

6. *or quinci or quindi*: secondo l'oscillazione del ricordo e dell'attesa. Altro stilema interno, per cui cfr. nota a CCLXX 85, LXXIII 53, LXXXV 10 (con inversione ed esposizione in rima del segmento come elemento primario).

7. *se non ch(e)*: se non fosse che (verbo assente per zeugma). *di me stesso pietate*: il tema che apre la Seconda Parte del *Canzoniere*, «una pietà sí forte di me stesso» (CCLXIV 2). Si veda l'*incipit* di Cavalcanti *A me stesso di me pietate*

vène (Scarano, *Fonti*, p. 329), da cui eventualmente Dante, «Spesse fiate vegnonmi a la mente | ... | e venmene pietà» nella *Vita Nuova* XVI (De Robertis), sia pure in situazione diversa e ribaltata, perché qui la *pietate* anticipa il tema del suicidio del v. 8 (*pietas* quindi teologica), con rinvio ai motivi del sonetto del suicidio XXXVI 1-8, cfr. CCLXVIII 62-69.

8. *sarei* ... *fora*: altro leggero iperbato, che rincara il turbamento sintattico della prima quartina, vv. 3-4. Con *fora* un richiamo equivoco con *fôra* verbo nella stessa sede del sonetto che immediatamente precede, CCLXXI 8.

9-10. *Tornami avanti*: stilema della memoria subitanea, segnale del balzo visivo del ricordo, potentemente anticipato in una specie di *mise en relief*. Cosí nel *planctus* CCLXVIII 45-46: «Piú che mai bella ... | tornami inanzi» e nel sonetto *I dolci colli*, che «mi vanno innanzi» tra le cose sempre-presenti (CCIX 3); cfr. CLXIV 6, CCCXXXVI 1. *s'alcun dolce mai* ... *tristo*: se eventualmente il cuore afflitto ebbe qualche dolcezza. Frase che funge da soggetto, il cui verbo è esposto proletticamente (*Tornami avanti*), con *dolce* sostantivo (uso neutro anche dantesco, *Io son venuto*, 65, cfr. CLXXXII 10, CXCIII 4, ecc.), simmetrico a *tristo*, come *amaro*, sempre neutro, a *dolce* nella canzone CCLXX 21-22. Cosí anche in prosa: «Nunc et illum, et quicquid dulce supererat, uno pene naufragio amisimus» (lettera che commemora la morte di Laura e di Giovanni Colonna, *Fam.* VIII 3, 16), «et si quid dulce se obtulerit amaro mox fine concluditur» (in fine della lettera *Posteritati*), qui forse con un rintocco delle parole di Didone: «si bene quid de te merui, fuit aut tibi quicquam | dulce meum...» (*Aen.* IV 317-18). Altro *enjambement* di rallentamento nella visione del passato. *da l'altra parte*: dalla parte del futuro, che si oppone asimmetricamente a *Tornami avanti* del passato, come l'*aspettar* al *rimembrar*, v. 5.

11. *al mio navigar* ... *vènti*: consueta metafora sapienziale ed evangelica della *navicula* nelle fluttuazioni dell'esistente (*Sap* V 10, cfr. CLXXXIX, CCXCII 10-11, CCCXXXIII 6, sestina LXXX, ecc.), qui immaginata avvolta da venti tutti turbinosi e contrari; un metaforico e sconvolgente *turbo venti* (*Sap* V 24), che infatti spinge verso il naufragio degli ultimi versi; gli stessi «violentos ventorum impetus» contro i quali s'invoca Cristo nell'*Oratio contra tempestates* d'incerta attribuzione petrarchesca, ma con la stessa *discipulorum navicula* che ondeggia nei *Fragmenta*. La continuità del pensiero è segnata strumentalmente dalla ripetizione di *veggio* ... | *veggio* a cavallo delle terzine e dall'identità ritmica dei vv. 11 e 12 (accenti di sesta e di ottava).

12-13. *fortuna in porto*: la tempesta alla fine della navigazione, in luogo che dovrebbe essere sicuro e consolatorio; cfr. Monte Andrea, canzone *Ai doloroso lasso*, 79-80: «di' che nave talor, poi giunta a porto, | di gran tempesta père e va a fondo»; *Par.* XIII 136-38; *Conv.* IV xxviii 8. Si veda anche il tema del sonetto CCXCII 10-11: «rimaso senza 'l lume [cfr. v. 14] ch'amai tanto, | in gran fortuna e 'n disarmato legno». *et stanco* ... *nocchier*: altro stilema interno, che fa ingresso nella terza *cantilena oculorum*, con gli stessi occhi-lumi-*signa* d'orientamento: «Come a forza di vènti | stanco nocchier di notte alza la testa | a' duo lumi ch'à sempre il nostro polo, | cosí ne la tempesta | ch'i' sostengo d'Amor, gli occhi lucenti | sono il mio segno e 'l mio conforto solo» (LXXIII 46-51); e ancora: «Non d'atra et tempestosa onda marina | fuggío in porto già mai stanco nocchiero...» (CLI 1-2), con la variante: «di viver lasso, | del navigar per queste horribili onde» (CCCXXXIII 5-6). *arbore et sarte*: albero maestro e sartie (*rotte* «perché il solo termine in plurale è femminile», Contini), spezzate insieme alla guida della ragione (*nocchier*; cfr. CLXXXIX 13: «morta fra l'onde è la ragione et l'arte»). In parallelo XLI 11: «spezza a' tristi nocchier' governi et sarte», non-

ché le *stanche sarte* di *Passa la nave mia* (CLXXXIX 10), con la stessa rima D nelle terzine.

14. *i lumi bei*: inversione luttuosa del sintagma normale *bei lumi* (LXXIII 39, CLVI 5, CCIV 7, CCLVIII 1, CCCXI 10), che sono gli occhi della donna, qui coincidenti con le stelle-fari d'orientamento del navigante, e rovesciamento della metafora della terza *cantilena* degli occhi sopracitata (LXXIII 46-51). *soglio*: con il solito valore arcaico d'imperfetto (CCLXX 8 e 51, ecc.). *spenti*: come quegli occhi-lumi «che Morte non à spenti» (CCLXXXII 3) e in sequenza «i piú begli occhi spenti» (CCLXXXIII 2). L'allontanamento sintattico di *lumi... spenti* è l'ultimo piú violento iperbato del testo (vv. 3-4, 8, 11), non dissimile dalla lacerazione 'in vita' del sonetto CCXVII 8: «che ' belli, onde mi strugge, occhi mi cela».

CCLXXIII

Che fai? che pensi? che pur dietro guardi
nel tempo, che tornar non pote omai?
Anima sconsolata, che pur vai
4 giugnendo legne al foco ove tu ardi?

Le soavi parole e i dolci sguardi
ch'ad un ad un descritti et depinti ài,
son levati de terra; et è, ben sai,
8 qui ricercarli intempestivo et tardi.

Deh non rinovellar quel che n'ancide,
non seguir piú penser vago, fallace,
11 ma saldo et certo, ch'a buon fin ne guide.

Cerchiamo 'l ciel, se qui nulla ne piace:
ché mal per noi quella beltà si vide,
14 se viva et morta ne devea tôr pace.

Che fai? che pensi? Altra parola-intonazione portante dei *Fragmenta*, e altra domanda senza risposta, rivolta all'anima, a sé, all'alterità, a tutto. Un'illusione di colloquio e d'interscambio, in realtà un monologo nel vuoto e nello smarrimento, dominato dal sentimento parcellare dei momenti passati, «ad un ad un descritti et depinti» (v. 6), come prima «d'ora in hora» assaporati (CCLXXI 1-2), che si scontrano nel testo con un tempo avverso e inadeguato («intempestivo et tardi», v. 8) e in uno spazio concordemente negativo («qui ... qui», vv. 8 e 12). La silenziosa allocuzione all'anima «sconsolata» è dilatata nei due sonetti che seguono da un Io ancor piú diviso in «pensieri» e «cor(e)» (CCLXXIV), e in progressione numerica in «occhi», «orecchie» e «pie(di)» (CCLXXV), perché non c'è niente di sé, o fisico o mentale, che non misuri il tempo e lo spazio dell'assenza.

Sonetto su quattro rime, ABBA ABBA, CDC DCD. Assonanza imperfetta ABD, *-ardi*, *-ai*, *-ace* d'un testo monocromo.

1. *Che fai? che pensi?*: domanda-intonazione iniziale anche nel sonetto CL, un colloquio con l'anima: «Che fai, alma? che pensi? avrem mai pace? | avrem mai tregua? od avrem guerra eterna?»; simile movimento ad attacco di *Tr. Cup.* III 4-5: «Che fai, che mire? | Che pensi?...»; *Tr. Tem.* 6. Qui *fai* anticipa dall'interno la rima B, *-ai*. *pur*: continuamente. *dietro guardi*: è lo sguardo all'indietro della memoria «nel passato volta» (CXXIV 2), il *rimembrare* e il *dolce* fug-

gito via nel sonetto precedente *La vita fugge*, CCLXXII 5 e 9. Verbalmente affine il forte 'cominciamento' della canzone di Dante «La dispietata mente, *che pur mira* | *di retro* al tempo che se n'è andato»; cfr. CCXCVIII 1-2.

2. *tornar non pote*: tema della vecchiaia, enunciato da Cicerone nel *De senectute* XIX 69: «Horae quidem cedunt et dies et menses et anni, nec praeteritum tempus umquam revertitur» (Daniello, non piú ricordato dai commentatori). *omai*: lemma di raccordo con le terzine del contiguo sonetto CCLXXII 12.

3-4. *Anima sconsolata*: con lo stesso movimento e scelte verbali l'anima «se ne va piangendo | fora di questa vita | la sconsolata» nella canzone dantesca *E' m'incresce di me*, 29-31; XXXVII 60. *che*: a che, perché. *pur vai* | *giugnendo*: continui ad aggiungere. Il sintagma *pur vai* cosí isolato ricorda l'impossibile *pur vo* del sonetto *I dolci colli* (CCIX 6), ma qui in soluzione *enjambante* (come in «tu vai | mostrando», XCIX 12-13), con effetto ritardante, annunciato dalla segmentazione sintattica iniziale dei vv. 1-2, poi scandito dalla lentezza allitterante di *giugnendo legne*. *legne al foco*: «ligna ad ignem» dei *Proverbia* XXVI 21, che suscitano l'incendio, secondo il tema di *Eccli* XXVIII 12: «Secundum enim ligna silvae, sic ignis exardescit». *ove*: nel quale.

5. *parole* ... *sguardi*: brani dell'essenza della donna, «descritti et depinti» in tutto il *Canzoniere*; congiuntamente nell'*incipit* di CLXXXIII: «Se 'l dolce sguardo di costei m'ancide, | et le soavi parolette...», e di CCLIII: «O dolci sguardi, o parolette accorte»; forse un'eco della canzone di lontananza di Cino da Pistoia citata in *Lasso me*: «La dolce vista e 'l bel guardo soave» (LXX 40). Chiasmo fonico, *soavi* ... *sguardi*, *parole* ... *dolci*; rima ricca e derivativa con *guardi*.

6. *ad un ad un*: col sentimento analitico della scrittura petrarchesca nell'evocazione della donna; *loci paralleli* sono dunque nella grande canzone della memoria *In quella parte*: «Ad una ad una annoverar le stelle, | ... | forse credea, quando in sí poca carta | novo penser di *ricontar* mi nacque | in quante parti il fior de l'altre belle, | stando in se stessa, à la sua luce sparta» (CXXVII 85-90), e nel sonetto dei due soli discordanti CCXXIII 5-6: «Poi, lasso, a tal che non m'ascolta *narro* | tutte le mie fatiche, ad una ad una». *descritti et depinti*: parole e colori attribuiti all'anima come produttrice in proprio, quasi separata da sé; cosí ad attacco del sonetto CCIV: «Anima, che diverse cose tante | vedi, odi et leggi et parli et scrivi et pensi...», cfr. CCCVIII 7, CCCIX 5.

7. *levati de terra*: non tanto «tolti via dalla terra» (Zingarelli ed altri) quanto sollevati da terra; il che spiega l'inseguimento e la *quête* delle terzine, vv. 10 e 12. In parallelo: «Qual gratia ... | mi darà penne in guisa di colomba, | ch'i' mi riposi, et levimi da terra?» (LXXXI 12-14; cfr. X 9, CCCII 1, ecc.).

8. *qui*: in terra, lo stesso *qui*, *di qua*, e *qua giú* del *planctus* CCLXVIII 39, 8 e 25. *ricercarli*: il verbo della *quête* amorosa anche 'in vita'; cosí nel sonetto a Sennuccio CVIII 10-11: «ch'i' non m'inchini a ricercar de l'orme | che 'l bel pie' fece...», cfr. CCXXVII 7, CCCII 1-2. Forte pausa alla scadenza del primo emistichio quinario, rintoccato nel primo verso delle terzine mediante *rinnovellar* (poi *saldo*, *Cerchiamo*, *mal*, *beltà*, a ricordo della tonica delle rime delle quartine). *intempestivo et tardi*: «fuor di tempo» (Gesualdo), cioè non è tempo, ed è tardi. Interessante la pseudo-etimologia di Isidoro per *intempestum* (una delle parti della notte): «quasi sine tempore» (*Etym*. V XXX 9-10).

9. *non rinovellar*: sempre detto all'anima come altro da sé. *quel*: la memoria «del tempo felice», come direbbe Francesca, *Inf*. V 121-23 (Daniello), *Inf*. XXXIII 4-5. *n'ancide*: ci uccide entrambi, l'Io e l'anima, ora riuniti al fondo del dolore (come *n'à tolto* nel *planctus* CCLXX 14, cfr. nota a CCLXXVII 1). Il verbo *ancidere* è forma letteraria provenzaleggiante (*aucire*) e sicilianeggiante

(*aucídiri*), anche dantesca (*Cosí nel mio parlar*, 9, ecc.), come in CXXXIV 7, CLIX 12, CLXXXIII 1, ecc.

10. *vago*: vagante, instabile (*vagus* soppianta il primitivo *instabilis* sinonimico in *Sen*. XIII 10). Il *penser vago* è quasi una sigla di sé, qui sdoppiato in anima e pensieri, in tutto il *Canzoniere*: «reduci i pensier' vaghi a miglior luogo» (LXII 13), «Vaghi pensier' che cosí passo passo | scorto m'avete...» (LXX 21-22), «Pien d'un vago penser che me desvia | da tutti gli altri, et fammi al mondo ir solo» (CLXIX 1-2), «in te i vaghi pensier' s'arman d'errore» (CCLXXIV 13). L'antitesi delle due coppie aggettivali *vago, fallace* e *saldo et certo* (v. 11), trova riscontro in una lettera a Dionigi da Borgo San Sepolcro, *Fam*. IV 1, 36: «pro quibus [sempre i pensieri] ora, queso, ut tandiu *vagi et instabiles* aliquando subsistant, et inutiliter per multa iactati, ad unum, bonum, verum, *certum, stabile* se convertant». *fallace*: ingannevole, incerto; cfr. XCIX 2

11. *ma saldo*: è assente per zeugma complicato sintatticamente il verbo *segui* (*penser*). *a buon fin*: come nella canzone alla Vergine, «et la mia torta - via drizzi a buon fine» (CCCLXVI 65). *ne guide*: ci guidi, l'anima e l'Io, come ai vv. 9, 12 (*ne piace*) e 14 (*ne devea tôr*).

12. *Cerchiamo 'l ciel*: è il tema della *quête* immaginata nel sonetto «Levommi il mio penser in parte ov'era | *quella ch'io cerco*, et non ritrovo in terra: | ivi, fra lor che 'l terzo cerchio serra, | la rividi piú bella et meno altera» (CCCII 1-4). *nulla ne piace*: perché per l'amante (anima e pensieri), ovidianamente, esiste soltanto quella «a cui io dissi: Tu sola mi piaci» (CCV 8).

13. *ché mal ... si vide*: perché sventuratamente, con nostro danno, quella beltà fu vista da noi (*per noi*, nella dissociazione dell'anima e dell'Io); verbo passivo e complemento d'agente, anche se ambiguamente *mal per noi* riempie l'avverbio piú opaco *mal(e)*. Cosí in parallelo *Tr. Cup*. I 135-37: «Poi vèn colei c'ha 'l titol d'esser bella; | seco è 'l pastor che *male* il suo bel volto | *mirò* sí fiso, ond'uscir gran tempeste» (Elena e Paride; cosí anche probabilmente «lo scudo ... che mal vide Medusa» di *Tr. Pud*. 119). Un precedente in Guittone, sonetto *Ahi, lasso, como mai trovar poria*, 12: «Ahi, con' mal viddi sua beltà piagente...», sul tipo diffuso, provenzale e francese, di *mala* (sottinteso *hora*) piú il verbo *vedere*, «che significa 'per mia, tua etc. disgrazia'» (Avalle), per cui si veda Peire Vidal, *Tant ai lonjamen sercat*, 17: «mala vi sa gran beutat», con la documentazione dell'editore per la canzone *S'ieu fos en cort*, 12 (pp. 377-78).

14. *viva et morta*: forse il tema estremo della fascinazione, come nell'*Africa* in negativo: «sic nocuit mundo vivens moriensque Medusa» (III 417; Zingarelli), ammissibile per l'effetto Medusa di molti luoghi del *Canzoniere* (CLXXIX 10-11, CXCVII 5-6 CXXXI 11); è comunque il fondamento dell'inquieta bipartizione del Libro, «sol di lei ragionando viva et morta» (CCCXXXIII 9). *tôr*: togliere. *pace*: lemma di raccordo con il sonetto *Datemi pace, o duri miei pensieri* che immediatamente segue nel Libro, nello scontro di *guerra* e *pace* di questa microcorona di sonetti (CCLXXII 4; CCLXXIV 3, CCLXXV 9). Paronomasia anche dantesca con *piace*, come, sempre in chiusura, nella canzone *Italia mia* (CXXVIII 120-22, ecc.).

CCLXXIV

Datemi pace, o duri miei pensieri:
non basta ben ch'Amor, Fortuna et Morte
mi fanno guerra intorno e 'n su le porte,
senza trovarmi dentro altri guerreri?

Et tu, mio cor, anchor se' pur qual eri,
disleal a me sol, che fere scorte
vai ricettando, et se' fatto consorte
de' miei nemici sí pronti et leggieri?

In te i secreti suoi messaggi Amore,
in te spiega Fortuna ogni sua pompa,
et Morte la memoria di quel colpo

che l'avanzo di me conven che rompa;
in te i vaghi pensier' s'arman d'errore:
per che d'ogni mio mal te solo incolpo.

Atto d'accusa al cuore come altro da sé, colpevole («disleal a me sol, ... te solo incolpo») di allevare pensieri impacifici («Datemi pace») e illusionistici («s'arman d'errore»). Pertanto ai nemici 'di fuori' Amore, Fortuna e Morte, che hanno già agito (ma nella prima quartina sono dati ancora per operanti, «mi fanno guerra», v. 3), si aggiunge anche il cuore come nemico 'di dentro', che ancora intreccia rapporti con i tre guerrieri vincenti. L'anafora di *In te* (vv. 9, 10, 13 e virtualmente al v. 11), il forte verbo *spiega* che coinvolge i tre soggetti Amore-Fortuna-Morte in un sistema asimmetrico là dove si cerca un massimo di simmetria, la rima 'aspra' (ciniana) di *colpo* con *incolpo* (tutto nelle fluide terzine), rendono il turbamento dell'Io assediato nemico a se stesso, come nei due sonetti omotematici circostanti, sulla «guerra» e sulla «pace» inattingibile in terra, possibile altrove («Cerchiamo 'l ciel...», «ivi n'attende», CCLXXIII 12, CCLXXV 3).

Sonetto su cinque rime secondo lo schema ABBA ABBA, CDE DCE. Assonanza imperfetta BCDE, *-orte*, *-ore*, *-ompa*, *-olpo*; consonanza di AC, *-eri*, *-ore*.

1. *Datemi pace*: a ripresa dell'impossibile *pace* del sonetto che precede, CCLXXIII 14. *duri*: dolorosi, implacabili, a richiamo interno del «duro penser» di CCXLIV 4.

2. *non basta ben ch(e)...*: non basta e avanza che... (con *ben* rafforzativo, come in LXVII 11). *Amor ... Morte*: al consueto binomio avverso di Amore e Fortuna (CXXIV 1, nota a CCVII 45, CCXXIII 7-8, CCXXIX 9-10, CCLXV 7-8) si aggrega ora la terza «guerrera» Morte, già vincente nel *planctus* CCLXX; i col-

pi di Morte e di Fortuna sono richiamati nell'ultima canzone dei *Fragmenta*, per cui cfr. nota a CCCLXVI 18. Le tre 'persone' nemiche qui allineate sono poi in azione nella prima terzina, in una specie di *rapportatio*, vv. 9, 10, 11.

3. *mi fanno guerra*: sintagma di raccordo con «mi dànno guerra» di CCLXXII 4 e con «mi date ... guerra» di CCLXXV 9. L'indicativo dipendente da *non basta ... che* esprime la certezza. *intorno e 'n su le porte*: come in un assedio, con una guerra esterna che si aggiunge al 'tradimento' interno dei pensieri chiusi dentro le metaforiche mura dell'Io; cosí la guerra pur metaforica di *Fam*. XX 1, 15: «Hostes intra muros sunt ... In ipsas mensas nostras atque cubilia irrumpunt...»; cfr. *Inf*. VIII 82.

4. *dentro*: opposto a «intorno e 'n su le porte». *altri guerreri*: i nemici interni che fanno guerra, gli stessi armati *pensieri* del v. 1.

5. *E tu...*: anche il cuore è un *hostis internus* come i pensieri. *pur*: sempre.

6-7. *che fere scorte | vai ricettando*: tu, cuore, che accogli e dài ricetto alle feroci scorte dei miei nemici (l'*hostis externus* fatto dalla trinità di Amore-Fortuna-Morte); similmente in CLXX 2 e in CCXI 6, dove la «disleale scorta» è Amore. *fatto consorte*: divenuto compagno, alleato, complice (Leopardi). Motivo similare in *Fam*. XIII 8, 1 a Francesco Nelli: «aures oculique mei sepe michi non artus proprii sed hostes impii videntur».

8. *leggieri*: veloci, come nell'*incipit* «I dí miei piú leggier' che nesun cervo» (CCCXIX, cfr. nota a CCXIV 26).

9. *In te*: nel cuore Amore *spiega* (v. 10), mette in campo i suoi messaggeri segreti (*messaggi*, per gallicismo dell'antico italiano); sono gli stessi «messi d'Amor armati» di CCCXXV 20; anche LVIII 6, LXIX 12.

10. *spiega*: dispiega, mostra in campo; il verbo rende il tipo *aciem explicare* del linguaggio militare (ordinare l'esercito) ed è assente ai vv. 9 e 11 per tipico zeugma petrarchesco complicato semanticamente. *pompa*: delle insegne vincitrici e trionfali. Il lemma, un *unicum* nel *Canzoniere*, è al plurale in *Tr. Tem*. 112: «Passan vostre grandezze e vostre pompe».

11. *et Morte ... quel colpo*: e *in te* la Morte accampa [ancora *spiega*, qui con duplice zeugma] il ricordo del colpo mortale che ha percosso l'amata e che stroncherà l'amante, o almeno quanto non è già morto con lei (v. 12). Il «colpo» della memoria è piú forte di tutto.

12. *l'avanzo di me*: quanto resta di me. Per la non 'integrità' del superstite si cita Orazio, *Carm*. II XVII 5-8: «A! te meae si partem animae rapit | maturior vis, quid moror altera, | nec carus aeque nec superstes | integer?» (Scherillo). *rompa*: il verbo tematico *rompere* (o *spezzare*) della Morte, CCLXX 95, CCLXXI 13, CCLXXII 13.

13. *in te*: quarta e ultima apostrofe anaforica al cuore fomentatore d'illusioni, nella continuità sintattica delle terzine, fuse mediante *enjambement* dei vv. 11-12, *quel colpo | che*. *vaghi pensier'*: pensieri inquieti e instabili, implicati col sonetto che precede CCLXXIII 10; similmente in LXII 13, LXX 21, CLXIX 1. Sono circolarmente richiamati i *pensieri* iniziali, *duri* oltre che armati (*s'arman*) contro se stesso. *errore*: sviamento, illusione, con la solita ambiguità petrarchesca, cfr. CXXVI 51.

14. *per che*: per la qual cosa, e per questo (con valore relativo consequenziale, per cui è corretto il *perché* dell'edizione Contini). *incolpo*: verbo che pone una rima ricca pseudo-derivativa con *colpo*, come in CCII 14 e come nel sonetto attribuito a Cino *Ben dico certo*, 2-3: «de' suoi occhi 'l colpo, | e questo gran valore io non ne incolpo...», dove sotto accusa è sempre il cuore, sia pure quello della donna.

CCLXXV

Occhi miei, oscurato è 'l nostro sole;
anzi è salito al cielo, et ivi splende:
ivi il vedremo anchora, ivi n'attende,
et di nostro tardar forse li dole.

Orecchie mie, l'angeliche parole
sonano in parte ove è chi meglio intende.
Pie' miei, vostra ragion là non si stende
ov'è colei ch'exercitar vi sòle.

Dunque perché mi date questa guerra?
Già di perdere a voi cagion non fui
vederla, udirla et ritrovarla in terra:

Morte biasmate; anzi laudate Lui
che lega et scioglie, e 'n un punto apre et serra
e dopo 'l pianto sa far lieto altrui.

Sonetto dove esplode la contraddizione tra cielo e terra, tra vita e morte. Se la donna-sole del *Canzoniere* è oscurata e spenta sulla terra, *splende* però nel cielo (prima quartina); se le sue dolci parole non si sentono piú, sono però *intese* dalle Intelligenze «angeliche» come lei in un regno dove non giunge piede umano (seconda quartina). Le tre parti dell'Io dissociato evocate anaforicamente nella fronte del sonetto, *Occhi miei*, *Orecchie mie*, *Pie' miei* (vv. 1, 5 e 7), con temi e forme comuni a CCLXXIII e a CCLXXIV, sono poi riprese orizzontalmente nella triplice (e impossibile) azione di «*veder*la, *udir*la et *ritrovar*la in terra» (prima terzina, v. 11). La tensione del testo si accentua in chiusura nell'opposizione tra *biasmate* e *laudate* (v. 12), tra le coppie antitetiche e asimmetriche di *lega* e *serra* contro *scioglie* e *apre* (v. 13), fra *pianto* e *far lieto* (v. 14). L'ultima terzina riprende infatti l'importante avverbio tematico *anzi*, «anzi è salito al cielo» (v. 2), «anzi laudate Lui» (v. 12), che segna il ribaltamento della prigionia e dell'oscurità di questa terra nella libertà e nello splendore del cielo, del biasimo della Morte che toglie (CCLXXVI 9) nella lode d'Iddio che restituisce.

Sonetto su quattro rime secondo lo schema ABBA ABBA, CDC DCD, come CCLXXVI-CCLXXVIII.

1. *Occhi miei*: apostrofe agli occhi separati dall'Io, come nella ballata *Occhi miei lassi*, su movenza dantesca e ciniana (cfr. nota a XIV 1). *oscurato ... sole*: a memoria di «obscuratus est sol» di Luca (XXIII 45; *Apoc* IX 2, *Mt* XXIV 29), per cui cfr. nota a CCXXII 13. Rinvio interno al *planctus* CCLXVIII 17: «in un

punto n'è scurato il sole», cfr. CCXLVI 10-11; *incipit* di Bernart de Ventadorn, «Ara no vei luzir solelh, | tan me son escurzit li rai» (Perugi, *Petrarca provenzale*, p. 172). Il *nostro sole* (dell'amante e degli occhi come altri da sé) è la donna-sole del *Canzoniere*, come nel sonetto del Rodano: «*Ivi* è quel *nostro* vivo et dolce *sole*» (CCVIII 9); cfr. note a CLIII 14 e CXCIV 8.

2. *anzi* ... *cielo*: lo stesso stilema oppositivo nel vicino sonetto CCLXXVII 10, «ché la vera è sotterra, anzi è nel cielo», e in *Tr. Mor.* II 1-2: «La notte che seguí l'orribil caso | che spense il sole, anzi 'l ripose in cielo», cfr. nota a CCLIV 8-9. *ivi*: nel cielo; lo stesso *Ivi* paradisiaco del sonetto del Rodano, dove splende ('in vita') lo stesso *nostro* ... *sole* (CCVIII 8-9, CCIII 3), qui in soluzione anaforica (v. 3). *splende*: verbo antitetico a *oscurato*, v. 1.

3. *n'attende*: attende noi. Similmente «il ciel n'aspetta» di CCCXXX 12.

4. *nostro tardar*: il ritardo nel salire al cielo (v. 2) dell'amante, analizzato nei suoi sensi terrestri (occhi). Il verbo *tardar*, alla posizione forte del primo emistichio settenario, è echeggiato nell'ultimo verso della seconda quartina (*exercitar*) e della prima terzina (*ritrovar-*, v. 11); cfr. CCLXXVI 4-5. *forse li dole*: altro rinvio interno al sonetto del Rodano, «forse (o che spero?) e 'l *mio tardar le dole*» (cfr. nota a CCVIII 11). Per il tema del *tardare* implicazione interna con il primo *planctus* CCLXVIII 3.

5. *Orecchie mie*: l'udito, altro senso in cerca dell'oggetto perduto, come enunciato nel secondo *planctus* CCLXX 41-43: «rendi agli occhi, agli orecchi il proprio obgetto, | senza qual imperfetto | è lor oprare»; anche nelle rime 'in vita': «l'orecchie, ch'udir altro non sanno, | senza l'oneste sue dolci parole» (CCXLVI 13-14). *angeliche parole*: la stessa clausola finale di verso in CLXXXI 13, cfr. LXIII 7, CLXVII 3-4, CCCXLIII 3-4 e CCLXXVI 1.

6. *sonano*: simile *enjambement* di turbamento «le parole | sonavan» nel sonetto dei «capei d'oro» XC 10-11. *chi meglio intende*: «gli Angeli, che sono chiamati Intelligenzie, e l'anime beate» (Castelvetro).

7. *ragion*: giurisdizione, dominio; cfr. nota a CCLXX 40. *si stende*: si estende. Rima ricca e derivativa con *attende* e *intende*.

8. *ch'exercitar vi sòle*: che era solita mettere i piedi in azione (per seguirla o inseguirla). Rima equivoca di *sòle* (col solito valore arcaico imperfettivo) con *sole*, anche dantesca; cfr. nota a CCLXX 51.

9. *date* ... *guerra?*: domanda rivolta alle tre sostanze delle quartine, occhi, orecchi e piedi, tutti in movimento per ripristinare (come nel *planctus* CCLXX) quello che è perduto e non può essere visto, udito o rincorso. Per la metaforica *guerra* richiamo organico a CCLXXII 4 («mi dànno guerra») e a CCLXXIV 3 («mi fanno guerra») nella sequenza omotematica.

10-11. *Già di perdere* ... *non fui* ... *in terra*: non io già sono stato causa per voi di perdere la possibilità di vedere (occhi, v. 1), d'udire (orecchie, v. 5) e di ritrovarla (piedi, v. 7) qui in terra. Sapientemente il pronome soggetto 'io' si nasconde nel semplice *fui*, dando risalto alle tre *personae separatae* che sono parti di sé. Per la clausola del *planctus* «ritrovarla in terra» cfr. nota a CCLXX 5.

12. *Morte*: la vera *cagion(e)* della perdita (v. 10 e CCLXXVI 6), e dunque degna di biasimo. Ma come il *sole* non è *oscurato*, ma *anzi* splende (vv. 1-2), cosí qui il biasimo si trasforma in *laus*. *laudate Lui*: sul tipo salmistico «Laudate eum, sol et luna, laudate eum omnes stellae et lumen...» (*Ps* CXLVIII 3 sgg.), da cui le *Laudes creaturarum* di san Francesco.

13. *lega et scioglie*: al e dal «nodo» della vita. Altro richiamo tematico alle parole-chiave e ai verbi rituali del secondo *planctus*, note a CCLXX 98, CCCVII 4 («onde Morte m'assolve, Amor mi lega»), CCCXXX 13 («ma chi ne strinse qui,

dissolve il nodo»), CCXIV 19-20. Cosí Dante, *Io mi credea*, 10: «e sé lega e dissolve» (Santagata); tema evangelico, *Mt* XVIII 18: «quaecumque alligaveritis super terram, erunt ligata et in caelo; et quaecumque solveritis super terram, erunt soluta et in caelo». *'n un punto*: subitaneamente, d'un tratto; nella canzone CCCXXIII 35 la lezione *svelse in un punto* passa a *súbito svelse*, «in un attimo» (Chiòrboli). L'interpretazione prevalente («nello stesso momento») rende il passo incomprensibile. *apre et serra*: apre e chiude le porte della prigione corporea. Con lo stesso significato la dittologia verbale di CXXXIV 5: «Tal m'à in pregion, che non m'apre né serra»; nel sonetto *Quanta invidia* il cielo «chiude et serra» lo spirito liberato (*sciolto*) dalle membra umane (CCC 5-8).

14. *dopo 'l pianto sa far lieto*: in sintonia con il Salmo davidico XXIX 12: «Convertisti planctum meum in gaudium mihi», per cui si deduce che l'enigmatico *altrui* è l'amante stesso come somma di occhi, orecchie e piedi (quartine), e non «la gente», secondo tutti i commentatori. Bene notava il Castelvetro che *lega*, *serra* e *pianto* stanno sullo stesso piano negativo (prigionia della vita in mezzo alle lacrime) contro l'asse positivo di *scioglie*, *apre* e *lieto* o *gaudium* (la libertà nel regno dei cieli).

CCLXXVI

Poi che la vista angelica, serena,
per súbita partenza in gran dolore
lasciato à l'alma e 'n tenebroso horrore,
cerco parlando d'allentar mia pena.

Giusto duol certo a lamentar mi mena:
sassel chi n'è cagione, et sallo Amore,
ch'altro rimedio non avea 'l mio core
contra i fastidi onde la vita è piena.

Questo un, Morte, m'à tolto la tua mano;
et tu che copri et guardi et ài or teco,
felice terra, quel bel viso humano,

me dove lasci, sconsolato et cieco,
poscia che 'l dolce et amoroso et piano
lume degli occhi miei non è piú meco?

Sonetto che si allaccia al precedente *Occhi miei* sul tema della *cagione* (v. 6, CCLXXV 10) che nasconde ai sensi l'oggetto desiderato. Se in CCLXXV l'amante solleva lo sguardo al cielo e cerca il «sole» e «dolce ... | lume» della sua vita nell'altrove, qui diametralmente il poeta solo e «'n tenebroso horrore» (v. 3) si volge alla terra con la stessa tensione e nostalgia: «et tu che copri et guardi et ài or teco, | felice terra, quel bel viso humano...» (terzine), invidiando quell'ambiguo *guardare* che al poeta «cieco» non è concesso. Il dittico CCLXXV-CCLXXVI anticipa di fatto il dissidio esplicito del sonetto che segue *S'Amor novo consiglio*, dove madonna «è sotterra, anzi è nel cielo» e non può essere inseguita con gli occhi corporei: «al cor traluce: | agli occhi no» (CCLXXVII 11-12). Il tema-conduttore della microsequenza CCLXXV-CCLXXVII, chiusa da un omotematico sonetto del terzo anniversario negativo *post mortem* (CCLXXVIII), è dunque quello dell'impossibilità dell'amante di «vederla, udirla et ritrovarla in terra» (CCLXXV 11): il movimento è invertito a partire da *Se lamentar augelli* (CCLXXIX) con quella serie di sonetti 'valchiusani' che ristabiliscono la situazione 'in vita', dove non a caso, per forte sentimento retrospettivo, il poeta, anche verbalmente riprendendosi e correggendosi, può dire «veggio, et odo, et intendo...» (CCLXXIX 7), in controcanto al disorientamento di CCLXXV 11.

Sonetto su quattro rime secondo lo schema ABBA ABBA, CDC DCD, come appunto CCLXXV, CCLXXVII e CCLXXVIII.

1. *Poi che*: temporale, come dimostra la ripresa tematica e verbale in chiusura, «*poscia che* 'l dolce ... | lume degli occhi miei non è piú meco». *vista ... serena*: l'aspetto della donna nei suoi tratti celestiali e rasserenanti, caratteristici di tutto il Libro, con coppia aggettivale interagente sul piano delle *res immortales*; cfr. CXXIII 9 («Ogni angelica vista»), CCL 2 («dolce angelica sua vista»), CXLVII 14 («sua dolce vista rasserena»), nota a CCLXX 35. Richiamo interno alle «angeliche parole» del sonetto CCLXXV 5.

2. *súbita*: subitanea, improvvisa, come il «súbito partir» di CCLXXXVIII 6. Cosí nel sonetto al fratello Gherardo: «La bella donna che cotanto amavi | subitamente s'è da noi partita» (XCI 1-2). Verso che anticipa il contenuto di quello finale.

3. *l'alma*: l'anima mia. *tenebroso horrore*: cupo sgomento, dove l'aggettivo *tenebroso* e il sostantivo *horrore* prefigurano la coppia aggettivale *sconsolato et cieco* dell'amante in chiusura (v. 12), secondo un rapporto rovesciato. Un *horrore* denso di tenebra che serba memoria dell'*horror magnus et tenebrosus* di Adamo nel *Liber Genesis* (XV 12 e 17) sommato al Libro di Giobbe, X 21-22: «antequam vadam et non revertar, ad terram tenebrosam et opertam mortis caligine, terram miseriae et tenebrarum, ubi umbra mortis et nullus ordo, sed sempiternus *horror* inhabitat»; cfr. nota a CCCLX 7. Sintomatica di smarrimento la collocazione dissociata dei segmenti *in gran dolore* e *'n tenebroso horrore* rispetto al verbo *lasciato à* (iperbato). Lo stesso *horrore* d'ombra e di solitudine nel primo sonetto delle Ardenne, CLXXVI 12.

4. *parlando*: dicendo parole (in versi). Tema della prima canzone del Libro dei frammenti, «perché *cantando* il duol si disacerba» (XXIII 4, cfr. L 57). *allentar*: diminuire la tensione del dolore, come un arco teso (XC 14); cfr. XXIII 26, CXLVIII 6. Gioco paronomastico e rima desultoria con *a lamentar* del v. 5; cfr. nota a CCLXXV 4. Altra paronomasia in verticale di *pena* con *piena*, in bisticcio con *piano*, v. 13.

5. *Giusto duol ... mi mena*: ricordo dell'*incipit* del sonetto di Cino da Pistoia «Giusto dolore a la morte m'invita» (Scarano).

6. *sassel ... et sallo*: lo sa bene ... e lo sa Amore, col verbo medio anche dantesco d'intensa partecipazione del soggetto all'azione. Cosí «sassel Amor con cui spesso ne parlo» (CCCXXXI 26), corrispondente a «sa ben Amor qual io divento» del *planctus* CCLXVIII 54, per cui vedi nota ai vv. 54-55. *chi n'è cagione*: la Morte (v. 9), causa del *dolore*, dell'*horrore* e del *Giusto duol*, come annunciato nel sonetto che immediatamente precede CCLXXV 10-12: «Già di perdere a voi *cagion* non fui | ... | Morte biasmate».

7. *altro rimedio*: altra medicina e conforto se non quello della *vista* (v. 1), che la Morte «sí superba» interrompe (CCLXX 69-70).

8. *fastidi*: i tormenti della vita, in sintonia con Dante della *Vita Nuova* XXXIII, «nel secol, che t'è già tanto noioso» (*Quantunque volte*, 8); *Tr. Mor.* I 66. La *vista* eccezionale rimedia alla *vita* usuale con gioco interno paronomastico.

9. *Questo un*: questo unico «rimedio» (v. 7) della «vista» di madonna. *Morte, m'à tolto*: richiamo interno a «ritogli a Morte quel ch'ella n'à [o *m'à* nella primissima soluzione degli scartafacci] tolto» nel secondo *planctus* CCLXX 14; cosí anche Sennuccio, sempre alla Morte, nella canzone *Da·ppoi ch'i' ho perduta ogni speranza*, 85: «*Questo m'hai tolto*, ond'io tal pena sento...» Il verso dà un contenuto al 'biasimo' per la Morte enunciato nel sonetto che precede *Occhi miei*, CCLXXV 12; cfr. *Buc. carm.* XI 87: «manus abstulit omnia mortis» (Zingarelli); nota a CCXCVII 5.

10. *et tu*: detto alla «felice terra» che copre la donna e non 'ricopre' l'amante restato solo (immaginazione similare a quella di CXXVI 17-18, cfr. CXXVIII 85-88). *guardi*: custodisci; ma il verbo *guardare* gioca in contrappunto con l'amante *cieco* (v. 12); cfr. nota a CCCXL 2. *teco*: con te. Bisillabo al centro della calcata allitterazione *tolto* ... *tu* ... *teco* ... *terra*.

11. *felice terra*: con quel sentimento d'invidia enunciato nell'*incipit* del sonetto CCC, «Quanta invidia io ti porto, avara terra, | ch'abbracci quella cui veder m'è tolto...». *humano*: benevolo, tenero, con anticipo della somma aggettivale «dolce et amoroso et piano» del v. 13; il *viso humano*, come in CCXCIX 9, si somma per antitesi alla *vista angelica* del primo verso.

12. *me*: si oppone in posizione forte ad attacco di verso al *tu* della terra indifferente, v. 10. *lasci*: a ripresa circolare di *lasciato à* del v. 3, cosí come *sconsolato* riprende il *gran dolore* e *cieco* il *tenebroso horrore* dei versi iniziali 2-3. *sconsolato et cieco*: lo stesso sentimento e simile dittologia (scritturale) in rima nel sonetto CCCXLVIII 11: «et io son qui rimaso ignudo et cieco». In parallelo: «Lasciato ài, Morte, ... | me sconsolato» (CCCXXXVIII 1-4).

13. *poscia che*: altra ripresa del movimento iniziale, *Poi che*... *dolce*: il «dolce lume» sapienziale della seconda *cantilena oculorum* (LXXII 2), annunciato sulle soglie del Libro (XI 14), e qui dissimulato in un trinomio arcaicizzante ed esaltato mediante *enjambement*, *dolce* ... | *lume*. *piano*: benigno, come nella combinazione antica «humile et piana» del secondo 'pianto' *Amor, se vuo'*, cfr. nota a CCLXX 84; XLII 1.

14. *lume ... non è piú meco*: ricordo tradotto del Salmo davidico XXXVII 11, «Cor meum conturbatum est, dereliquit me virtus mea, et lumen oculorum meorum, et ipsum non est mecum» (Vellutello); questo Salmo è citato in *Var*. XIX = *Disp*. 57, per la perdita di quel sostegno di vita che era stato Azzo da Correggio: «Dicam vero quia anime mee oculis ac lumine careo?» Rinvio al tema iniziale del sonetto che precede CCLXXV, «Occhi miei, oscurato è 'l nostro sole»; cfr. CCLXXII 14, CCCXII 11.

CCLXXVII

S'Amor novo consiglio non n'apporta,
per forza converrà che 'l viver cange:
tanta paura et duol l'alma trista ange,
che 'l desir vive, et la speranza è morta;

onde si sbigottisce et si sconforta
mia vita in tutto, et notte et giorno piange,
stanca senza governo in mar che frange,
e 'n dubbia via senza fidata scorta.

Imaginata guida la conduce,
ché la vera è sotterra, anzi è nel cielo,
onde piú che mai chiara al cor traluce:

agli occhi no, ch'un doloroso velo
contende lor la disïata luce,
et me fa sí per tempo cangiar pelo.

Senza la «fidata scorta» di quella stella d'orientamento che è la donna nella gran tempesta dell'esistente, il poeta «sconsolato et cieco» (CCLXXVI 12), sbigottito e sconfortato (v. 5), avvolto in un *doloroso velo* che gli sottrae la visione desiderata (vv. 12-13), vorrebbe sottrarsi all'opacità del vivere; ma l'auspicato *cangiare* la vita con la morte (v. 2) si ribalta in chiusura nel *cangiar pelo* del tempo e della vecchiaia. La parola-chiave *cangiare* agli estremi del testo (vv. 2 e 14) introduce per antitesi al non-cambiamento sentimentale del sonetto d'anniversario che segue nel Libro, dove lo stesso *incipit* si oppone al tema della senilità: «Né l'età sua piú bella et piú fiorita...» (CCLXXVIII). La tensione di raggiungere mentalmente quello che gli *exteriores oculi* non vedono piú («piú che mai chiara al cor traluce: | agli occhi no», a cavallo delle terzine) annuncia altresí la serie dei sonetti 'valchiusani' portatori di situazioni 'in vita' non toccate dal tempo (CCLXXIX-CCLXXXI; introduzione a CCLXXVI).

Sonetto su quattro rime secondo lo schema ABBA ABBA, CDC DCD, come il gruppo CCLXXV-CCLXXVIII.

1. *novo consiglio*: richiamo interno al penultimo verso della canzone che apre la Seconda Parte: «cerco del viver mio novo consiglio» (nota a CCLXIV 135), probabilmente con lo stesso motivo d'una deliberazione diversa dalle consuete *fluctuationes* (nella sequenza CCLXXV-CCLXXVII la lacerazione del vedere la donna in cielo con gli occhi della mente, o agostiniani *interiores oculi*, e di non vederla in terra con gli occhi fisici). *n'apporta*: ci porta, all'Io e all'anima (v. 3), con la solita scissione del protagonista del Libro; cfr. nota a CCLXXIII 9.

2. *per forza converrà ... cange*: sarà necessario che forzatamente io cambi la vita con la morte. Eco ellittica d'un eufemismo latino, come in una lettera di Servio a Cicerone, *Ad fam.* IV v 3: «mortem cum vita commutare», «hoc dicebant pro mori» (Forcellini). Il sintagma *per forza* indica la violenza della morte innaturale, come in CCXXXIX 19-20: «Homini et dèi solea vincer per forza | Amor». La rima 'aspra' in *-ange* è ispirata a Cino da Pistoia, che dà *(ri)cange* con *piange*, *tange* e *frange* nelle quartine del sonetto *Amico, s'egualmente*, dove anche il tema dell'anima che «s'atrista» (qui v. 3).

3. *paura et duol*: sono due delle quattro *perturbationes animi* ciceroniane e agostiniane (*Conf.* X XIV 22), *metum* per il futuro e *tristitia* o *dolor* per il presente; la dualità è ribattuta nella coppia nominale di *desir* e *speranza* del v. 4, nonché dalla dittologia verbale di *sbigottisce* e *sconforta* del v. 5; cfr. XXXII 9-11, LVII 1-4. *alma trista*: l'anima mia dolente, infelice. *ange*: stringe, opprime; la stessa clausola in uscita di verso nel sonetto dei fiumi: «poria 'l foco allentar che 'l cor *tristo ange*» (CXLVIII 6).

4. *che*: correlato a *tanta* e all'implicito 'tanto' (*duol*) del v. 3. *desir ... speranza*: polarità costante del Libro, per cui «et vivo del desir fuor di speranza» (LXXIII 78, *Inf.* IV 42), «Di speranza m'empieste et di desire» (CCLXVII 12), «Aguaglia la speranza col desire» (CCLXX 39, e ancora CLXXXI 14, CLXXXIX 8, CXCI 8, CCLXIV 58). Cosí in *Sen.* XII 2: «non tam spero quam cupio». Clausola similare del verso bipartito in *Voglia mi sprona*, CCXI 7: «regnano i sensi, et la ragion è morta».

5. *si sbigottisce*: è sgomenta. Forse un rintocco dell'*incipit* di Cavalcanti «L'anima mia vilment'è sbigotita | de la battaglia...».

6. *in tutto*: completamente. Forse nel verso in ricordo ritmico-lessicale di Dante 'petroso': «onde l'aere s'attrista *tutto* e *piagne*» (*Io son venuto*, 22). *notte et giorno*: stilema ricorrente dell'Io affannato, d'ascendenza salmistica: «in die clamavi et nocte» (*Ps* LXXXVII 2), cfr. nota a CCVIII 3.

7. *stanca senza governo*: immagine della vita-barchetta senza timone nella *procella magna* del vivere (*Mc* IV 37), come in CXXXII 10-11, CLXXVII 7-8, CLXXXIX, CCXXXV 14; cfr. note a CCVI 39 e 40. *frange*: si frange. Lo stesso verbo (neutro per medio) e la stessa clausola in fin di verso nel sonetto dei fiumi: «e 'l mar che frange», per cui nota a CXLVIII 3.

8. *e 'n dubbia via*: su una direzione pericolosa; simile la «via dubbiosa» di CCLII 14. *fidata scorta*: la guida sicura data dagli occhi-stelle-fari d'orientamento della donna, dentro la metafora della navigazione (cosí bene Vellutello e Gesualdo); *loci paralleli* dunque: «Riponi entro 'l bel viso il vivo lume | ch'era mia scorta» (CCLXX 16-17) e «di questo tempestoso mare stella, | d'ogni fedel nocchier *fidata guida*, | pon' mente in che terribile procella | i' mi ritrovo sol, *senza governo*...» (CCCLXVI 67-70); cfr. CVI 4, CCLXX 16-17, CCCLVII 2; ballata extravagante *L'amorose faville*, 8-9 (Solerti, X): «se non ch'Amor dal bel viso lucente | si fa mia scorta et infallibil segno». L'immagine è ripresa dalla *luce* del v. 13. Le voci sinonimiche *scorta* e *guida* fondono quartine e terzine.

9. *Imaginata guida*: una guida dell'immaginazione e della memoria, perché in realtà il poeta è «senza ... scorta» (v. 8) nell'oscura procella del vivere; cfr. nota a CCLXX 17. *la conduce*: conduce la mia vita (v. 6), cioè me stesso.

10. *la vera*: «guida» o «scorta» che è la donna-sole del *Canzoniere*, «il vivo lume | ch'era mia scorta» (CCLXX 16-17). *sotterra ... nel cielo*: la diametralità tematica della sequenza che fa capo a CCLXXVI; in stretto rapporto con «*anzi* è salito al cielo, et ivi splende» del sonetto CCLXXV 2; CCLXXVI 11.

11. *onde*: da dove, dal cielo. Richiamo equivoco a *onde* iniziale del v. 5. *chia-*

ra: luminosa; cfr. nota a CCLXVIII 42. *al cor*: sede dell'immaginazione (v. 9), in forte antitesi con *agli occhi* ad inizio della seconda terzina. *traluce*: risplende, riluce, comunica la sua luce. Verbo ciniano, con tutta la rima derivativa *en écho* con *luce*; cosí nel sonetto *Io son sí vago*, con in rima *luce*, *riconduce*, *traluce* e *duce* (esattamente come in CCCLVII). Similmente: «quasi visibilmente il cor traluce» (LXXII 6), «dentro al mio core infin dal ciel traluce» (nota a CCCLVII 7); cfr. XCV 10, CXLVII 13, CCCXVII 5.

12. *agli occhi no*: agli occhi fisici non «traluce», secondo il tema di tutta la sequenza. *doloroso velo*: il *velamen* (veterotestamentario e paolino) della vista corporea che impedisce la visione del Vero, di quell'*oculus carnis* agostinianamente impuro, debole e infermo (XIX 12) che non può giungere là dove giunge l'occhio interiore, l'*oculus cordis* o *animae*; cfr. note LXXVII 11, CXIX 20, CCLXIV 114; questo è motivo di sofferenza (*doloroso*).

13. *contende lor*: contrasta «agli occhi». *disïata luce*: quel «dolce lume» tanto desiderato dello sguardo di madonna (cfr. XI 11-14, nota a CCLXXVI 13); giuntura che ricorda fonicamente la «dispietata luce» dantesca della canzone-sestina *Amor, tu vedi ben*, 36.

14. *et me* ... *pelo*: e il corporeo *velo*, come impedisce agli occhi di vedere la «vera» guida, fa che io invecchi cosí innanzitempo (il forte *me* è il soggetto della proposizione oggettiva). Per il *cangiar pelo* della vecchiaia cfr. note a CXCV 1, CCLXIV 115, CCCXIX 12, CCCLX 41. Il contatto di *tempo*, alla scadenza del primo emistichio settenario, con *luce* in punta di verso, probabilmente allude alle parole-rima della canzone-sestina di Dante *Amor, tu vedi ben*, cfr. nota a LXX 13.

CCLXXVIII

Ne l'età sua piú bella et piú fiorita,
quando aver suol Amor in noi piú forza,
lasciando in terra la terrena scorza,
è l'aura mia vital da me partita,

et viva et bella et nuda al ciel salita:
indi mi signoreggia, indi mi sforza.
Deh perché me del mio mortal non scorza
l'ultimo dí, ch'è primo a l'altra vita?

Ché, come i miei pensier' dietro a lei vanno,
cosí leve, expedita et lieta l'alma
la segua, et io sia fuor di tanto affanno.

Ciò che s'indugia è proprio per mio damno,
per far me stesso a me piú grave salma.
O che bel morir era, oggi è terzo anno!

Sonetto del terzo anniversario calcolato nel tempo negativo dopo la morte di madonna secondo quel calendario rovesciato e amaro annunciato da *L'ardente nodo* (CCLXXI): «oggi è terzo anno!» (v. 14); in questo quadro le rime 'in morte' precisano il calcolo degli anni petrarchesco, valevole dunque anche per le rime 'in vita', dando il 1349 come primo anniversario (virtuale in CCLXX-CCLXXI), il 1350 come secondo (assente), e il 6 aprile 1351 come questo terzo, aperto alla sequenza valchiusana intensamente retrospettiva che segue nel Libro (CCLXXIX-CCLXXXI), marcata dalle parole tematiche *l'aura* (v. 4, CCLXXIX 2 e CCLXXX 9), *fiorita* (v. 1 e CCLXXIX 4), *viva* (v. 5, CCLXXIX 7 e CCLXXXI 13). Il testo è posto a chiusura d'un altro ciclo, similmente agitato dai *pensier(i)* e dall'*alma* dell'amante (vv. 9 e 10) che sfaccettano il *me* e l'*io* (vv. 7 e 11) a moltiplicazione del male e riparo alla solitudine, come nel colloquio con l'Anima *Che fai? che pensi?* (CCLXXIII).

Sonetto su quattro rime secondo lo schema ABBA ABBA, CDC CDC, come i tre precedenti.

1. *Ne l'età sua ... piú fiorita*: nel piú bel fiore degli anni. Soluzioni similari: «Tutta la mia fiorita et verde etade» (CCCXV 1), «qual io la vidi in su l'età fiorita» (CCCXXXVI 3), «ne l'età piú fiorita e verde» (*Tr. Et.* 133); cfr. note a CCLXVIII 39, CCCXXV 92; *Tr. Fame* II 109: «bella era, e nell'età fiorita e fresca».

2. *quando ... forza*: proprio allora che Amore era piú potente *in noi*, cioè nel poeta e nella sua anima, giusta la dissociazione di tutta la sequenza che fa capo a CCLXXIII, qui ripresa nella prima terzina mediante la tripartizione di *pensier(i)*, *alma*, *io*; dunque *suol* avrebbe il solito valore d'imperfetto (Zingarelli), restando l'ambiguità con un *suol* presente e *in noi* come stato universale. Gesualdo rinvia al *De remediis* I 81: «Amor firmus solidam poscit aetatem».

3. *lasciando in terra*: primo emistichio quinario che anticipa i luoghi paralleli «lasciando in terra la sua bella spoglia» (CCCI 14), «lasciando in terra lo squarciato velo» (CCCLXII 4), cfr. nota a CCCLII 10, «lasciasti in terra, et quel soave velo». *terrena scorza*: il rivestimento e contenitore dell'essere, come nel sonetto del Po «la scorza | di me», cfr. note a CLXXX 1, XXIII 20.

4. *l'aura mia vital*: l'aria, il soffio che mi dà vita, lo *spiritus* che vivifica (*Io* VI 64; *2 Cor* III 6) con rinvio interno a «di vita ... l'aura» della sestina CCXXXIX 27, nonché all'*aura* o *flatus* primaverile che tutto fa rinascere nel sonetto che segue, CCLXXIX 2. Gioco sul nome della donna che fronteggia *Laura mia* di CCCXXXII 50; cosí «Sento *l'aura mia* anticha» di CCCXX 1. Ricordo di Virgilio, *Aen.* I 387-88: «auras | vitalis carpis» (Castelvetro). *è ... da me partita*: si è separata da me. Tema della separazione intonato in CCLXXVI 2; similmente in XCI 2, con le stesse rime *partita*, *salita*, *vita* e *expedita* nella sede B.

5. *viva*: lemma tematico centrale tra *vital* e *vita* alla fine delle due quartine, vv. 4 e 8; cfr. CCLXXIX 7, CCLXXXI 13. *nuda*: spogliata della «terrena scorza», in sintonia con «ond'al ciel nuda è gita, | lasciando in terra la sua bella spoglia» di CCCI 13-14. Cosí nel compianto per Galatea di *Buc. carm.* XI 88: «Nuda, domum repetens, a carcere fugit» (Ferrari); cfr. CXXVI 19. *al ciel salita*: la stessa clausola in fin di verso di XCI 3.

6. *indi ... indi*: di là, dal cielo, con la stessa enfasi avverbiale di *ivi ... ivi* (sempre il cielo) di CCLXXV 2-3. *mi signoreggia ... mi sforza*: domina la mia vita ... fa forza su di me. Rima derivativa di *sforza* con *forza*, come nel sonetto del Po, per cui nota a CLXXX 8.

7. *me*: pronome oggetto anticipato (la totalità dell'essere) alla scadenza del primo emistichio quinario ossitono, fonicamente marcato dal rintocco di *Deh ... del* e dall'allitterazione *me ... mio mortal*; cfr. nota a CCLXXIX 9. *del mio mortal*: dal mio corpo mortale, come nel sonetto del Po, «tu te ne vai col mio mortal sul corno», per cui nota a CLXXX 12. *scorza*: toglie la scorza, spoglia, secondo la metafora vegetale già inaugurata da *fiorita* e dal sostantivo *scorza* (vv. 1 e 3), con rima equivoca.

8. *l'ultimo dí*: soggetto. L'ultimo giorno della vita, che è il primo dell'altra.

9. *Ché*: sicché, a rintocco di *Deh* e di *me* delle quartine, v. 7. *i miei pensier'*: parti dell'Io diviso, *personae separatae* come in *Datemi pace*, cfr. introduzione a CCLXXV.

10. *cosí*: correlato a *come*, v. 9. *leve, expedita et lieta*: senza peso e senza lacci, felice. Aggettivazione trimembre che risponde a *viva et bella et nuda* del v. 5, talché le due anime degli amanti hanno lo stesso slancio verso il cielo, qui col rallentamento affettivo allitterante dato dall'*enjambement* «l'alma | la segua». Per *expedita* cfr. nota a XCI 7.

11. *affanno*: lemma che solitamente sigla i sonetti d'anniversario; cfr. nota a CCXII 12, introduzione a CCLXXI.

12. *Ciò che s'indugia ... damno*: ogni rinvio, tutto il tempo rimandato va esattamente [*proprio*, cfr. nota a CXLIII 2] a mio danno e detrimento; cfr. nota a CCCLVII 8.

13. *per far me stesso* ... *salma*: perché io sia piú grave peso [*salma*] a me stesso. Ricordo di Giobbe VII 20: «et factus sum mihimetipsi gravis» (Ferrari), citato in *Fam.* XXIII 9, 1, «ipse sum pondus meum», come in CCCXXXVIII 4; Daniello ricorda Ovidio, *Tristia* IV VIII 4: «iamque parum firmo me mihi ferre grave est». Il *grave* dell'esistenza si oppone a *leve* dell'anima libera, v. 10.

14. *che bel morir* ... *anno*: «quanto bello era morire il terzo anno addietro, quando morí madonna» (Gesualdo). *oggi è terzo anno*: oggi si compie il terzo anno della morte. Formula d'anniversario che rinvia a «oggi à sett'anni» della prima sestina XXX 28, cominciando però a contare non dalla nascita ma dalla morte di madonna e dell'amore.

CCLXXIX

Se lamentar augelli, o verdi fronde
mover soavemente a l'aura estiva,
o roco mormorar di lucide onde
4 s'ode d'una fiorita et fresca riva,

là 'v'io seggia d'amor pensoso et scriva,
lei che 'l ciel ne mostrò, terra n'asconde,
veggio, et odo, et intendo ch'anchor viva
8 di sí lontano a' sospir' miei risponde:

«Deh, perché inanzi 'l tempo ti consume?
– mi dice con pietate – a che pur versi
11 degli occhi tristi un doloroso fiume?

Di me non pianger tu, ché ' miei dí fersi
morendo eterni, et ne l'interno lume,
14 quando mostrai de chiuder, gli occhi apersi».

Il canto triste degli uccelli, il fruscio del vento primaverile, il mormorio del fiume sono gli emblemi sonori di Valchiusa, come nei sonetti 'in vita' di madonna. Il testo 'in morte' rimodula quei suoni, *lamentar, mover soavemente a l'aura, mormorar*, e la voce della natura (prima quartina), percepita da un luogo solitario indeterminato della riva della Sorgue (v. 5), si fonde con la voce stessa della donna (terzine) in una sola emozione uditiva. Se nei sonetti 'in vita' si dice «Parme d'udirla...» (CLXXVI 9-11), sia pure in una situazione di lontananza, qui il poeta rinserrato in se stesso e nei suoi strumenti conoscitivi dice direttamente «odo» (v. 7), smorza l'analogia, parifica le realtà, tanto che alla fine il *lamentar* della natura diventa il *pianger* umano (vv. 1 e 12) e il *mormorar* delle acque un *fiume* di lacrime (vv. 3 e 11). L'innovazione melodica rispetto a situazioni passate è marcata dalla legatura d'evidenza quasi violenta tra le quartine, dalla tramatura alterna delle rime contro il consueto schema incrociato (Contini), nonché dalla fortissima prolessi della prima quartina, che manda genialmente avanti tutto l'isolamento sonoro della valle della Sorgue. Simile, meno evidente scarto ritmico si verifica nei due sonetti successivi, dove sulla stessa *riva* smaltata di fiori (v. 4, CCLXXX 8, CCLXXXI 11) s'intreccia il colloquio mentale con la donna «anchor viva» (v. 7, CCLXXXI 13, con costanza della rima *-iva*, prima nelle quartine, poi a chiusura nelle terzine) e ancora piú viva cosí assorta nella *visio Dei* (ultima terzina).

L'occasione del trittico «d'*impressioni valchiusane* dopo la morte» (Carducci), perquanto tutta interna a se stessa, è forse riconducibile all'ultimo ritorno a Valchiusa, estate 1351 del terzo anniversario negativo (CCLXXVIII).

Sonetto su quattro rime alterne affine ai prossimi CCLXXX e CCLXXXI, ma con rara inversione nella seconda quartina, con lo schema ABAB BABA, CDC DCD, cfr. CCLX.

BIBLIOGRAFIA: Molinari, *Quartine anomale*, pp. 49-67.

1\. *lamentar*: lamentarsi; verbo neutro per medio, dipendente da *s'ode* del v. 4, come *mover* e *mormorar*. Rinvio interno al «pianger delli augelli» dell'altro sonetto valchiusano *Il cantar novo*, con lo stesso *mormorar* delle acque della Sorgue (CCXIX 1 e 3), in situazione (rovesciata) da *plazer* cavalcantiano, «cantar d'augelli e ragionar d'amore» (*Biltà di donna*, 3; cfr. introduzione a CCCXII). *verdi fronde*: le stesse frondi d'eterna *viriditas* memoriale del secondo sonetto dell'Aura (qui Aura 'in morte', v. 2), sempre in punta del primo verso (cfr. nota a CXCVI 1, CLXII 5), con il rincaro emotivo dato dall'*enjambement*.

2\. *mover*: muoversi, agitarsi (altro verbo neutro per medio). È la situazione anche verbalmente rivissuta del sonetto «L'aura che 'l verde lauro et l'aureo crine | *soavemente* sospirando *move*» (note a CCXLVI 2 e CCXXXIX 2), col risveglio della natura e dei ricordi. *l'aura estiva*: il nome della donna dissolto nella natura e nel tempo, come in *Beato in sogno*, nella stessa posizione in punta di verso, cfr. nota a CCXII 2.

3\. *roco mormorar*: ricordo del «raucum ... murmur» di Virgilio, *Georg.* I 109 (Daniello), da cui anche *Buc. carm.* I 43: «non rauce leve murmur aque», e per estensione dal naturale all'umano «roco | mormorador di corti» (CCCLX 116-117); cfr. *De vita solitaria* I 2 (p. 280): «murmur ... gurgitis»; *Fam.* XIII 8, 7. In simile situazione CCXIX 3 («e 'l mormorar de' liquidi cristalli»), CCXXXVII 27 («sfogando vo col mormorar de l'onde»), CLXXVI 11, CCCXXIII 39. *lucide onde*: acque trasparenti, corrispondenti ai «lucidos fontes» di *Fam.* VIII 3, 17 (sempre la Sorgue) e di *Ps. pen.* IV 10. Clausola dantesca in fin di verso, tipo «sucide onde», «torbide onde», «picciole onde» (aggettivo sdrucciolo piú *onde*, *Inf.* VIII 10, IX 64, *Purg.* XXVIII 26). Il verso risulta dunque una somma fonico-emotiva di Virgilio piú Dante.

4\. *d'una*: da una. *fiorita et fresca riva*: somma evocativa del paesaggio indelebile di Valchiusa; cosí nel sonetto del passero solitario, «verdi rive fiorite» (nota a CCXXVI 13), e nella canzone della «verde riva» con quell'incantato giaciglio «fresco, fiorito et verde» (CXXV 74), cfr. CVI 2, CXLVIII 12-14. Implicazione a contatto con *fiorita* del sonetto che precede, CCLXXVIII 1.

5\. *là 'v'io seggia ... et scriva*: dovunque io sia su quella riva a pensare e a scrivere d'amore, nel paesaggio mentale anticipato nella prima quartina, fortemente legata alla seconda mediante *enjambement*. I vv. 1-5 (sensazione uditiva nel luogo della memoria) preparano dunque l'evento del *vedere*, *udire* e *intendere* la donna come «donna viva» (CCLXXXI 13, dove anche il richiamo di «pongasi a sedere in su la riva», v. 11). Rima ricca con *riva*.

6\. *lei*: colei (complemento oggetto prolettico dentro l'enorme prolessi della prima quartina). *ciel ... terra*: l'antitesi tematica della microsequenza che precede nel Libro, CCLXXV 2 e 11, CCLXXVII 10. *ne mostrò ... n'asconde*: mostrò ... nasconde a noi (all'Io e all'anima altro da sé, come nei testi del ciclo CCLXXIII-CCLXXVIII, come sembra confermare l'autocitazione dei tre verbi del v. 7); cfr. CCCXXXIII 1-2.

7\. *veggio, et odo, et intendo*: i tre verbi dell'impossibile enunciati in CCLXXV 11, «vederla, udirla et ritrovarla», attualizzati dall'immaginazione analogica (suoni della natura come voce di Laura). Similmente: «Parme d'udirla, udendo i rami et l'òre | et le frondi, et l'augei lagnarsi, et l'acque | mormorando fuggir per

l'erba verde» (CLXXVI 9-11). In parallelo l'accumulo verbale di Arnaut Daniel, *Sols sui que sai*, 9: «q'en sola lieis vei e aug e esgar» (Perugi, *Trovatori a Valchiusa*, p. 308), anche se qui il polinomio restituisce tre pure azioni dell'anima. *anchor viva*: risponde a *viva* del sonetto precedente (CCLXXVIII 5) anticipando la fine del trittico valchiusano, CCLXXXI 13.

8. *di sí lontano*: dal cielo e dalla lontananza del tempo.

9. *Deh, perché*: fa eco all'intonazione dell'amante nel sonetto che precede, «*Deh perché* me del mio mortal non scorza...?» (CCLXXVIII 7); cosí ad attacco dell'ultima terzina di CCCII 12, «Deh perché tacque...?». *inanzi 'l tempo*: innanzi tempo, *ante diem*. *ti consume*: ti struggi; cfr. nota a CCXL 13.

10. *mi dice*: nella stessa posizione «dice ella» in CCL 10, dove ugualmente le due terzine contengono la voce della donna udita in sogno («parme | ... udir cose onde 'l cor fede acquista»). *pietate*: la tenerezza e *pietas* di madonna, la stessa di CCLXXXV 8. *a che pur versi*: perché continui a versare. In parallelo: «Et ella: 'A che pur piangi et ti distempre?'...» (CCCLIX 38).

11. *degli occhi tristi ... fiume*: «eco fonica del dantesco (pure in interrogazione) "che spandi di parlar sí largo fiume"», *Inf.* I 80 (Contini); ancora Dante, *Era venuta*, 10-11: «mena | le lagrime *dogliose a li occhi tristi*» (*Vita Nuova* XXXIV), cfr. nota a CCXXX 5.

12. *Di me non pianger*: eco delle parole di Cristo alle donne piangenti, «nolite flere super me» (*Lc* XXIII 28), già adombrate nel *planctus* CCLXVIII 59-61, e sintomo della funzione cristica della donna del Libro; cfr. note a CCCXLII 13 e 14. *(i) miei dí*: i miei giorni terreni, giorni in fuga come nell'*incipit* di CCCXIX, contrapposti all'eternità e alla beatitudine contemplativa dei versi finali. *fersi*: si fecero (come in XXIX 43), con altro *enjambement*.

13. *eterni ... interno*: rima 'mentale' paronomastica, ribadita fonicamente intorno da «pianger ... fersi | morendo ... chiuder ... apersi», quasi a specchio del «roco mormorar ... onde | s'*ode*» della natura (vv. 3-4). *ne l'interno lume*: in quella luce spirituale che coincide con la *visio Dei*; indicazione probabilmente corrispondente alle «viste interne» dei beati di *Par.* VIII 21, dove «la interiorità di tale visione è ... enunciata per simmetria al loro esterno apparire in guisa di lumi rotanti» (Petrocchi); se questo è vero, qui *interno* si oppone all'esterno dato dal verbo *mostrare*, vv. 14 e 6. Cfr. *Sen.* I 7: «Stupetis forsan hec lumina celum ipsum diesque et noctes ornantia, et mundo, si iis sane uti norit, utilia? Sed erectam atque alta spectantem animam interior lux delectat» (Zingarelli).

14. *quando mostrai ... apersi*: quando parve che io chiudessi gli occhi, che io morissi, riaprii gli occhi alla vita, mi ridestai; un aprire gli occhi che è intelligenza del divino, come quando gli Apostoli incontrano Cristo in Emmaus: «Et aperti sunt oculi eorum; et cognoverunt eum» (*Lc* XXIV 31); cfr. nota a CCCXXXIX 1. Simile evangelico risveglio in CCCXXVII 10-11: «or se' svegliata fra li spirti electi, | ove nel suo Factor l'alma s'interna», e in CCCXXXI 28-29: «poi che 'n terra morendo, al ciel rinacque | quello spirto ond'io vissi»; cfr. CCCLIV 13.

CCLXXX

Mai non fui in parte ove sí chiar vedessi
quel che veder vorrei poi ch'io nol vidi,
né dove in tanta libertà mi stessi,
né 'mpiessi il ciel de sí amorosi stridi;

né già mai vidi valle aver sí spessi
luoghi da sospirar riposti et fidi;
né credo già ch'Amor in Cipro avessi,
o in altra riva, sí soavi nidi.

L'acque parlan d'amore, et l'òra e i rami
et gli augelletti e i pesci e i fiori et l'erba,
tutti inseme pregando ch'i' sempre ami.

Ma tu, ben nata che dal ciel mi chiami,
per la memoria di tua morte acerba
preghi ch'i' sprezzi 'l mondo e i suoi dolci hami.

Il paradiso assomiglia al «dolce ricetto» di Valchiusa (CCLXXXI 1), luogo d'intimità contemplativa (*vidi ... vidi...*), di libertà, di protezione (*riva*, *nidi*) e di parole poetiche (*amorosi stridi*, *sospirar*). In questo spazio privilegiato analiticamente ripercorso, sia pure al negativo per mancanza di paragoni possibili (*Mai non ... né ... né ... né ... né*, quartine), s'accampa la voce della natura che invita alla costanza del sentimento amoroso: «L'acque parlan d'amore, et l'òra e i rami | et gli augelletti e i pesci e i fiori et l'erba...» (prima terzina). Il sommesso *Ma tu...* dell'ultimo piede del sonetto interrompe le voci concordanti della natura e dell'Io, rimette la donna in cielo («tu, ben nata che dal ciel mi chiami», v. 12), accompagnata con nostalgia dal poeta che tanto piú la segue quanto piú si distacca dalle bellezze analogiche della creazione (acque, aura, rami, uccelli, pesci, fiori ed erba), in sintonia col tema paolino-agostiniano delle *Confessioni*, dove le cose visibili sono fatte per parlare degli eterni *invisibilia* (X VI 10), e se interrogate rispondono: guarda piú in alto («Interrogavi auras flebiles, et inquit universus aer cum incolis suis: ... non sum deus...», *Conf.* X VI 9). Il contatto mentale con Agostino è rivelato verbalmente dal canto creaturale del v. 11, «tutti inseme pregando ch'i' sempre ami», che Bernardino Daniello (dimenticato dagli esegeti) mette in circuito con un'interna cadenza del Santo: «Coelum et terra et omnia quae in eis sunt *non cessant mihi dicere ut semper amem* Dominum Deum meum» (nell'opuscolo intitolato *Manuale*, conteso tra Agostino, sant'Anselmo e Ugo da San Vittore, PL XL [1887], col. 962; e anche similmente in *Conf.* X VI 8). Il ver-

so finale pertanto risponde con un affondo dentro di sé contro l'esca e i «dolci hami» dell'esistente, opponendo all'*homo exterior*, agostinianamente mediatore tra il cielo e la terra, l'*homo interior* che vede luoghi e sente voci non rapiti dal tempo (*Conf.* X VI 8).

Sonetto a schema ABAB ABAB, CDC CDC, su quattro rime alterne come CCLXXIX, ma senza inversione come CCLXXXI.

1-2. *Mai non fui ... nol vidi*: non c'è luogo al mondo in cui potessi vedere cosí nitidamente (come sulla riva della Sorgue) quelle cose che vorrei vedere, non vedendole ora piú. Il tema è quello della realtà uditiva (CCLXXIX) o percettiva (donde l'insistente *variatio* delle quartine *vedessi ... veder ... vidi ... vidi* in testo allitterante, *veder vorrei ... vidi valle aver*) possibile soltanto nel giardino di Valchiusa in assenza della donna; per cui inadeguata sembra l'interpretazione di *poi ch'io nol vidi* come «non avendo mai veduto» (Chiòrboli, Fenzi). Simile il significato di *non veder* come «non vedere piú» nell'ambiguo verso finale del sonetto *Né per sereno ciel*, per cui cfr. nota a CCCXII 14. *sí chiar(o)*: formula avverbiale che richiama per antitesi *sí lontano* del sonetto precedente (CCLXXIX 8), con lo stesso effetto d'immediatezza sensitiva.

3. *né*: sottinteso «Mai non fui in parte», in serie anaforica (vv. 4, 5, 7). *in tanta libertà*: dolce e paolina libertà dello spirito, *2 Cor* III 17. *mi stessi*: verbo medio d'intensa partecipazione del soggetto all'azione.

4. *(e)mpiessi*: a rintocco interno della rima A *-essi*, e in rapporto paronomastico con *spessi*, v. 5. *amorosi stridi*: gli stessi «lamenti» d'amore di cui è piena Valchiusa nell'*incipit* di CCCI 1; cfr. CXXXV 83.

5. *valle*: la stessa «Valle che de' lamenti miei se' piena» (CCCI 1), allusiva a Valchiusa insieme ai «luoghi ... riposti et fidi» del v. 6. *spessi*: fitti, numerosi, in soluzione *enjambante* col sostantivo, *spessi* | *luoghi*; cfr. LXX 4.

6. *luoghi da sospirar*: concordanti con l'«aria de' miei sospir'» di CCCI 5. *riposti et fidi*: appartati e sicuri, come il valchiusano «bel seggio, riposto, ombroso et fosco» della canzone delle Visioni (CCCXXIII 40), anticipato nel sonetto che segue: «per luoghi ombrosi et foschi» (nota a CCLXXXI 6).

7. *Cipro*: l'«isoletta» sacra a Venere e a Cupido, descritta come ossimorico *locus amoenus* in *Tr. Cup.* IV 100-29, assomigliante a Valchiusa: «nel mezzo è un *ombroso e chiuso colle* | con sí soavi odor, con sí dolci acque | ... | e l'ombra spessa e l'*aure dolci estive* [cfr. CCLXXIX 2]». *avessi*: avesse.

8. *riva*: parola tematica della sequenza (CCLXXIX 4, CCLXXXI 11), che fonde Valchiusa con il regno di Amore. Il lemma pone una rima interna desultoria con B di CCLXXIX e con C di CCLXXXI. *nidi*: nella metafora del dio d'Amore dotato di ovidiane «purpuree penne» (*Tr. Cup.* IV 94); ma in piú il *nido* è emblema di Valchiusa, CCCXXI 1-2, con i *leggiadri nidi* di CCLX 3.

9. *L'acque parlan d'amore...*: invito amoroso similmente intonato nella falsa primavera di *Zephiro torna*: «l'aria et l'acqua et la terra è d'amor piena; | ogni animal d'amar si riconsiglia» (CCCX 7-8). *l'òra*: soluzione monottongata per *l'aura*, come in CXXXI 10 e CCV 4, all'interno del verso ma sempre in una rete di rime leggere sul punto di perdersi dentro il verso; qui la pseudo-rima *amORe ... ÒRa ... fiORi*. Nell'unico luogo in rima del *Canzoniere* il sintagma rovesciato *i rami et l'òre* (CLXXVI 9) in simile contesto d'allucinazione sensitiva.

10. *gli augelletti e i pesci*: «ogni animal» di Valchiusa (CCLXXIX 1), «vaghi augelli et pesci» della valle incantata (CCCI 3), come in CLXXVI 9-10. *i fiori et l'erba*: smalto d'evasione bucolica, per cui nota a CXXI 5, CXXV 61, CCCXXIII 61.

11. *tutti inseme*: i vari elementi naturali della prima terzina *parlan(o)* e pregano che io continui ad amare. A questo *pregare* delle belle cose sensibili si oppone il *pregare* interno dell'Io dell'ultimo verso.

12. *Ma tu*: avversativa che rovescia l'incanto evocativo. Parallela frattura in *Zephiro torna* (CCCX), posta fra quartine e terzine. *ben nata*: gentile, come le «ben nate herbe» di *Lieti fiori* (CLXII 1) nell'interazione costante del Libro tra cose e persona. *dal ciel*: richiamo interno a «di sí lontano a' sospir' miei risponde» di CCLXXIX 8; CXLII 20.

13. *morte acerba*: immatura (per lei, CCCXXIII 11) e amara (per lui, CCLXXXVIII 14), con voluta ambiguità corrente nel Libro; cosí «Crudele, acerba, inexorabil Morte» nella sestina raddoppiata CCCXXXII 7, «quella per ch'io ò di morir tal fame, | ... spense Morte acerba et rea» in CCCXXV 110-11, «gi unto | anzi tempo da morte acerba et dura» nella canzone CCCLX 56-57, su modelli classici e cristiani.

14. *hami*: con la dolce esca delle illusioni. Rima equivoca con *ami*, per cui cfr. nota a CXCV 2.

CCLXXXI

Quante fïate, al mio dolce ricetto
fuggendo altrui et, s'esser pò, me stesso,
vo con gli occhi bagnando l'erba e 'l petto,
rompendo co' sospir' l'aere da presso!

Quante fïate sol, pien di sospetto,
per luoghi ombrosi et foschi mi son messo,
cercando col penser l'alto diletto
che Morte à tolto, ond'io la chiamo spesso!

Or in forma di nimpha o d'altra diva
che del piú chiaro fondo di Sorga esca,
et pongasi a sedere in su la riva;

or l'ò veduto su per l'erba fresca
calcare i fior' com'una donna viva,
mostrando in vista che di me le 'ncresca.

L'ombra di Valchiusa ricade sul poeta, che ritorna al «dolce ricetto» dell'amore sulle tracce dell'oggetto perduto, «fuggendo altrui ... | cercando col penser...», come in altre situazioni 'in vita' prevalentemente innescate da quella brezza gentile (*l'aura estiva* di CCLXXIX 2, CXCIV 1-8) che è sintomo del nome e del paese della donna, cosí come Peire Vidal fa rivivere il suo «dous repaire» e «dolce loco» al soffio dell'aura di Provenza (*Ab l'alen*, 8). Il processo psicologico ripetitivo del ritorno è formalmente rappresentato nel testo dalla doppia anafora delle quartine (*Quante fïate* ... | *Quante fïate*...) e delle terzine (*Or*... | *or*...), animate da presenze sostitutive, *luoghi ombrosi*, *chiaro fondo*, *riva*, *erba* e *fiori*, tra le quali irrompe la donna «com'una donna viva» (v. 13) con movimento di ripristino in tutto similare a quello della grande canzone di nostalgia della Prima Parte *Di pensier in pensier*: «I' l'ò *piú volte* ... | ne l'acqua chiara et sopra l'erba verde | *veduto viva*, et nel tronchon d'un faggio | e 'n bianca nube...» (CXXIX 40-43). Il ritorno mentale dell'amante nella sequenza valchiusana aperta dal sonetto *Se lamentar* (CCLXXIX) introduce al ciclo che segue nel Libro, dove il verbo *tornare* di consolanti visioni è parola tematica (CCLXXXII 1 e 13, CCLXXXIII 9, CCLXXXV 7) con la funzione di siglare la presenza della donna, specularmente chiamata dall'«usato soggiorno» (CXXVI 28) e dalle dolci acque della Sorgue (tema di CCLXXXII 7-8).

Sonetto su quattro rime, alterne nelle quartine come in CCLXXX e con *variatio* in CCLXXIX, secondo lo schema ABAB ABAB, CDC DCD; B *-esso* assuona con A di CCLXXX *-essi*, cosí come C rima con B di CCLXXIX, mantenendo le parole in rima *riva* e *viva* a chiusura della sequenza.

1. *Quante fïate*: elemento anaforico che sigla le quartine, corrispondente al *Quotiens* iterato in *Sen*. X 2, laddove è evocato il misterioso incanto del *fons Sorgie*: «*Quotiens* autem reris me nox atra *solum* procul in campis [v. 5] invenerit; *quotiens* per estatem [CCLXXIX 2] media nocte surrexerim ... *Quotiens* hora illa, nullo comite, ***non sine voluptate horrida***, in immane illud fontis specus intraverim, quo vel comitatum luce ingredi horror est! [vv. 5-6]...». *ricetto*: il ricovero, il nido di Valchiusa, il «dolce loco» intravisto fin dalle soglie del Libro (XVI 2, LXXXV 3); per equivalenza interna *ricetto* è anche il paradiso, o Gerusalemme celeste, che ha accolto madonna nel vicino sonetto CCLXXXV 6, «mirando dal suo eterno alto ricetto»; cfr. *Tr. Cup*. I 7-9.

2. *fuggendo altrui*: tema della *hominum fuga* caratteristico di *Solo et pensoso* (XXXV 2) e della canzone *Di pensier in pensier* (CXXIX, cfr. CCLIX 3), qui sommato alla fuga da sé, come nel sonetto della cameretta CCXXXIV 9-10: «e 'l mio riposo | fuggo, ma piú me stesso e 'l mio pensero». *s'esser pò*: se è possibile fuggire da se stessi, sul motivo di Orazio, *Carm*. II XVI 19-20: «patriae quis exul | se quoque fugit?» (Castelvetro).

3. *vo ... bagnando*: bagno, con la solita perifrasi stilistico-affettiva di rallentamento del *vo mesurando* iniziale di *Solo et pensoso* (XXXV 2). Cosí un fiume di lacrime (CCLXXIX 11) iperbolicamente bagna il paesaggio interiore nel vicino sonetto CCLXXXVIII 7-8: «gli occhi miei stanchi ... | presso di sé non lassan loco asciutto», come già nella sestina CCXXXVII 23-24: «de li occhi escono onde | da bagnar l'erbe...».

4. *rompendo ... l'aere da presso*: con la forza dei miei sospiri rompo l'aria intorno, come se i sospiri fossero un vento, secondo la frequente immagine «con un vento angoscioso di sospiri» (XVII 2), «la vela *rompe* un vento humido eterno | di sospir'» (nota a CLXXXIX 7-8), «fieri vènti | d'infiniti sospiri» (CCXXXV 9-10). Immagine ripresa nell'*incipit* «I' ò pien di sospir' quest'aere tutto» (CCLXXXVIII). Intanto *aere* richiama il *mot-clé* circostante, CCLXXIX 2, CCLXXX 9.

5. *sol(o)*: tema della solitudine silvestre di *Solo et pensoso* XXXV e di *Sen*. X 2 a Guido Sette, citata per il v. 1. Il forte monosillabo alla scadenza del primo emistichio settenario è fonicamente sorretto da «*vo* ... *so*spetto ... *son* ... *to*lto». *sospetto*: l'incertezza di sé (come in CLXXXII 6) e il turbamento del solitario («un solitario horrore | d'ombrosa selva» nel primo sonetto delle Ardenne, CLXXVI 12-13); cfr. nota a III 7. Rima ricca con *petto*.

6. *luoghi ombrosi et foschi*: sintomatici della valle della Sorgue, con quell'ombra impenetrabile data dall'aggettivo *fosco*, come nella canzone delle Visioni, «al bel seggio, riposto, *ombroso et fosco*» (nota a CCCXXIII 40); richiamo interno, e quasi complemento, ai *luoghi da sospirar* di CCLXXX 6, nonché ai «bei colli foschi» di Valchiusa (nota a CCLIX 6-8 e a CXCIV 7).

7. *l'alto diletto*: il profondo piacere che è la vista di quel sole che è madonna, mentalmente presente (*col penser*), secondo il motivo del *Liber Ecclesiastes* per cui «delectabile est oculis videre solem» (XI 7).

8. *Morte à tolto*: stilema interno del secondo *planctus* CCLXX 14, «ritogli a Morte quel ch'ella n'à tolto», ripreso in CCLXXXIII 1-5, «Discolorato ài, Morte, il piú bel volto | ... | In un momento ogni mio ben m'ài tolto»; anche «Tolto m'ài, Morte, il mio doppio thesauro» (CCLXIX 5). *ond'io la chiamo*: per cui io invoco la Morte. Similmente in *Beato in sogno* «sol Amor et madonna, et Morte, chiamo» (CCXII 11), «chiamando Morte, et lei sola per nome» (XXIII 140); soprattutto per la comune nostalgia *in silvis*: «O poggi, o valli, o fiumi, o

selve, o campi, | ... | *quante volte* m'udiste chiamar morte!» (LXXI 37-39). Anche Dante, *Donna pietosa*, 3: «ch'era là 'v'io chiamava spesso Morte» (*Vita Nuova* XXIII).

9. *Or*: correlato al secondo *or* incipitario della seconda terzina, contenente il verbo reggente *l'ò veduto* (v. 12), con il tema dell'allucinazione visiva della canzone *Di pensier in pensier*, CXXIX 40-48. *di nimpha o d'altra diva*: alternanza che rispecchia l'incertezza di Enea nella selva quando vede Venere con le chiome sciolte al vento (l'immaginazione di *Erano i capei d'oro*, XC): «o, dea certe | ... an Nympharum sanguinis una?» (*Aen*. I 328-29); emozione parallela nel sonetto CLIX 5-6: «Qual nimpha in fonti, in selve mai qual dea, | chiome d'oro sí fino a l'aura sciolse?».

10. *che ... esca*: ninfa o dea che esca dal fondo piú trasparente della Sorgue. Controcanto positivo a *Epyst*. I 6, 148: «liquido visa est emergere fonte» (sempre la donna della memoria). *chiaro*: aggettivo che denota il trasparire cristallino della Sorgue, da «Chiare, fresche et dolci acque» (CXXVI) a «l'acqua chiara» della canzone *Di pensier in pensier* (CXXIX 41); cfr. CIII 10-11; *Sen*. X 2: «nitidissimi amnis assiduum murmur».

11. *pongasi a sedere in su la riva*: in atteggiamento ambiguamente corrispondente a «là 'v'io seggia» dell'amante sulla stessa riva nel sonetto iniziale della sequenza valchiusana, CCLXXIX 5, cfr. CCXLIII 1-2.

12. *or l'ò veduto*: l'accordo non è necessariamente con *alto diletto* del v. 7 (tutti i commentatori), perché la stessa formula invariabile riferita a un femminile è in CXXIX 40-42: «I' l'ò piú volte ... | veduto viva». *erba fresca*: altro sintomo paradisiaco di Valchiusa; cfr. nota a CLXV 1; *Tr. Cup*. IV 125, ecc.

13. *calcare i fior'*: il passo della donna sull'erba evocato in tutto il Libro, C 7-8, CXXV 53-55, CLXII 1-4, CCXLIII 7-8, nota a CCLXVIII 26, CCCLII 6. *viva*: lemma di continuità dell'intera sequenza, per cui nota a CCLXXIX 7. Nell'autografo-idiografo Vaticano lat. 3195, c. 57*v*, la lezione *i fiori* apparentemente ipermetra per mano del copista; cosí anche il poeta scriba di se medesimo in CXCIV 2.

14. *in vista*: visibilmente, ai miei occhi. *le 'ncresca*: tema della *pietas* oltreterrena di madonna che caratterizza i sonetti del 'ritorno' che seguono nel Libro, CCLXXXII-CCLXXXVI; cfr. CCXLII 3. Rima ricca con *fresca*.

CCLXXXII

Alma felice che sovente torni
a consolar le mie notti dolenti
con gli occhi tuoi che Morte non à spenti,
4 ma sovra 'l mortal modo fatti adorni:

quanto gradisco che ' miei tristi giorni
a rallegrar de tua vista consenti!
Cosí comincio a ritrovar presenti
8 le tue bellezze a' suoi usati soggiorni,

là 've cantando andai di te molt'anni,
or, come vedi, vo di te piangendo:
11 di te piangendo no, ma de' miei danni.

Sol un riposo trovo in molti affanni,
che, quando torni, te conosco e 'ntendo
14 a l'andar, a la voce, al volto, a' panni.

Alla situazione diurna della sequenza CCLXXIX-CCLXXXI, aperta dal canto triste degli uccelli, si oppone un dittico notturno segnato da tenebra (*occhi ... spenti*, v. 3; CCLXXXIII 2) e da silenzio (CCLXXXIII 6); a un'alternanza di allucinazioni uditive e visive *in silvis* è giustapposta una serie di visioni in sogno (da questo testo di «notti dolenti» a *Se quell'aura soave*, CCLXXXVI); al ritorno del poeta-amante nei fidati «luoghi da sospirar» (CCLXXX 6, CCLXXXI 6) subentra il 'ritorno' di madonna sulla stessa riva fiorita di Valchiusa (prima terzina). Ma in piena luce o nell'ombra della notte le epifanie positive dell'Assente non si distinguono se non per un incremento di consolazione teso tra cielo e terra e fissato dalle modulazioni contigue di «torni | a consolar», vv. 1-2) e «Ben torna a consolar» (CCLXXXIII 9). Se il tema del ritorno benefico a occhi chiusi corre già nella Prima Parte del *Canzoniere* («Solea lontana in sonno consolarme...», CCL), sia pure oscillando con le oppressioni tipiche delle situazioni 'in vita' («O misera et horribil visïone...», CCLI, in sintonia con la *tremenda facies* della ricorrente frustrazione amorosa di *Epyst.* I 6, 146-47 a Giacomo Colonna), qui nelle rime 'in morte' la *imaginis inlusio*, contro la quale lotta sant'Agostino (*Conf.* X xxx), si rasserena nella dimensione d'una definitiva lontananza annunciata dall'*Alma felice* d'una donna ormai sottratta al pur felice e terrestre *murmur Nympharum* (CCLXXXI 9-11). Nel luogo senza mediazioni del sogno (tema centrale dei vv. 7-8), nella latitanza dei sensi, senza piú barriere tra la vita e la morte, l'*imago* riconoscibile nei tratti fissati dalla memoria e dalla scrittura («te conosco e 'ntendo | a l'andar, a la voce, al volto, a' panni», vv. 13-14) assomiglia

tanto piú a se stessa come «madre» e come «amante» (CCLXXXV 9), come *domina* e signora tornata a casa sua (CCLXXXIV 9) in un interno capovolto di raggiunta intimità: tale l'invenzione della donna sulla sponda del letto della canzone *Quando il soave*, dove la stessa *felice alma* si muove dall'empireo cielo per venire «sol per consolarti» (CCCLIX 1-11), con lo stesso segno di tenerezza che distingue il *Triumphus Mortis* II, un sogno dentro il sogno, dagli altri *Triumphi*.

Sonetto su cinque rime secondo lo schema ABBA ABBA, CDC CDC; cfr. sonetto V. La rima B *-enti* è la stessa del secondo elemento del dittico *Discolorato ài, Morte* (CCLXXXIII), con una parola in rima in comune (*spenti*); la rima A *-orni* assona imperfettamente con A *-olto* di CCLXXXIII.

1. *Alma felice*: *incipit* similare quello del sonetto CCCLII, «Spirto felice che sí dolcemente | volgei quegli occhi», del pari intriso di presenza e d'assenza; la stessa *felice alma* che torna nel talamo dell'amore e della poesia nella canzone *Quando il soave*, v. 6, per cui cfr. nota a CCCLIX 9-10, CCXCV 9. *torni*: verbo tematico agli estremi del testo (v. 13) che sigla l'intera sequenza, «Ben torna a consolar» (CCLXXXIII 9), «spesso a me torna co l'usato affecto» (CCLXXXV 7), «sí gelosa et pia | torna ov'io son» (CCLXXXVI 6-7). Internamente *sovente* anticipa la rima B *-enti*, comune a CCLXXXIII.

2. *a consolar*: situazione del sonetto 'in vita' CCL 1-3, «Solea lontana in sonno consolarme | con quella dolce angelica sua vista | madonna». Implicazione genetica col sonetto che segue CCLXXXIII 9-10: «Ben torna a consolar tanto dolore...» Nell'insieme del verso forse un ricordo di Cavalcanti, *Io temo che la mia disaventura*, 12-13: «Allor d'un uom che sia pietoso miro, | che *consolasse mia* vita dolente».

3. *occhi ... spenti*: gli stessi «lumi bei ... spenti» (le stelle-fari d'orientamento nell'oscurità del vivere) di *La vita fugge* (CCLXXII 14) e del sonetto che immediatamente segue, «i piú begli occhi spenti» (CCLXXXIII 2); ma qui, nel momento positivo del sogno, sfavillanti e sottratti alla Morte (v. 4).

4. *ma sovra 'l mortal ... adorni*: occhi che la Morte ha reso belli (*à ... fatti*) in modo sovrumano, in sintonia con gli «occhi sopra 'l mortal corso sereni» della prima *cantilena oculorum* (LXXI 50) e con le grazie «piú che 'n guisa mortal soavi et liete» (XLV 4). Il movimento di rincaro «non à spenti, | *ma* ... fatti adorni» si ripete alla fine della prima terzina, «vo di te piangendo: | di te piangendo no, *ma* de' miei danni» (vv. 10-11). La fluidità del verso allitterante «*ma* ... *mor*tal *mo*do...» fa eco alla «Felice al*ma*» iniziale.

5. *gradisco*: ho caro. *tristi giorni*: a raddoppio temporale delle *notti dolenti* del v. 2, con richiamo interno a «notti ... triste» e «giorni oscuri» di CCXCI 12.

6. *a rallegrar*: amplifica il messaggio di *a consolar* (v. 2), con rima interna desultoria alla scadenza del primo emistichio quinario, ripresa piú internamente da *a ritrovar* (v. 7), talché tutte queste emozioni (positive) balzano in avanti sullo stesso piano. *vista*: fa eco interna assonanzante con *tristi*, v. 5.

7. *ritrovar presenti*: tema della presenza di madonna nel luogo del passato o del perduto (v. 8) restituito all'ora del ricordo (implicazione tematica con la sequenza CCLXXIX-CCLXXXI); cfr. CCCLII 1-8, «Spirto felice che sí dolcemente | ... or m'è piú che mai presente».

8. *a' suoi usati soggiorni*: il «bel soggiorno» valchiusano (nota a CLXXXVIII 2) dove le bellezze di madonna si specchiano nelle cose producendo oggetti sostitutivi, «dolci acque», «gentil ramo», «herba et fior'» (CXXVI 1 sgg.); richiamo interno appunto all'*usato soggiorno* di *Chiare, fresche et dolci acque* (CXXVI 28; *Tr. Cup.* I 6).

9. *là 've cantando ... anni*: in quelli stessi luoghi e «soggiorni», là dove per tanti anni io di te cantai (in versi), con lo stesso *là 'v'io* delle parole poetiche richiamato in *Se lamentar augelli*, CCLXXIX 5.

10. *vo ... piangendo*: la perifrasi antica di rallentamento (*vo ... bagnando* di CCLXXXI 3) rimanda a Cavalcanti, «*Vedete* ch'i' son un che vo piangendo» e a Dante, *Inf.* VIII 36: «*Vedi* che son un che piango»; qui «or, come vedi».

11. *di te ... no*: di te non *vo ... piangendo*, con sottile richiamo interno a «di me non pianger tu» di *Se lamentar augelli* (nota a CCLXXIX 12); ultimo dei tre *di te* della prima terzina, che stabilisce il *piangere* come *cantare* doloroso; cosí nella sestina raddoppiata CCCXXXII 55-56, «i' ò molti et molt'anni pianto | mio grave danno in doloroso stile». Il *no*, alla clausola del primo emistichio settenario, fa eco a *vo* del v. 10 alla stessa scadenza: il tutto ripreso dal forte *Sol* iniziale dell'ultima terzina. *danni*: perdite e pene; cosí CXXIX 56, CXLI 13, CCVII 78, CCCXXXII 56, ecc.

12. *Sol un*: uno soltanto, in antitesi a *molti*, con la stessa tensione nominale di CCLIV 10: «i miei corti riposi e i lunghi affanni». Forse un ricordo di *Is* XXVIII 12: «Haec est requies mea ... et hoc est meum refrigerium». *trovo*: lo stesso verbo tematico del sonetto che segue nel Libro CCLXXXIII 11, «né trovo in questa vita altro soccorso», in accordo con altro grande testo di nostalgia: «Per alti monti et per selve aspre *trovo* | qualche *riposo*» (CXXIX 14-15).

13. *che*: esprime pronominalmente in cosa consista l'unico *riposo*, cioè quel notturno *conoscere* e *intendere* (*che* dunque epesegetico di *riposo*). *che, quando torni*: nelle apparizioni delle «notti dolenti» (vv. 1-2), con ripresa circolare del v. 1, *che sovente torni*. *te conosco e 'ntendo*: ti riconosco (sensibilmente) e capisco (con l'animo, col cuore) la tua vera essenza. Forse un riferimento alla favola ovidiana di Alcione, che vede il marito in sogno, lo riconosce («vidi agnovique»), sa che è un'ombra, ma un'ombra vera portatrice di verità («sed et umbra tamen manifesta virique | vera mei» (*Met.* XI 686-89); il collegamento sembra autorizzato dal ricordo ovidiano dell'ultimo verso. Questo *'ntendo* andrà comunque messo in relazione col primo testo della sequenza valchiusana *Se lamentar augelli*: «lei ... | veggio, et odo, *et intendo* ch'ancor viva | di sí lontano a' sospir' miei risponde» (CCLXXIX 6-8); cfr. CCLXXXVI 9.

14. *a l'andar ... a' panni*: tratti inalterabili della donna del *Canzoniere* nei *loci paralleli*: «Non era l'andar suo cosa mortale, | ma d'angelica forma» (XC 9-10), «Et co l'andar et col soave sguardo | s'accordan le dolcissime parole» (CLXV 9-10), «l'andar celeste, e 'l vago spirto ardente» (CCXIII 7). Verso interamente similare in CCCXIV 5: «agli atti, a le parole, al viso, ai panni»; qui *a l'andar* sigla in chiusura i segmenti agnitivi del testo in rima interna, *a consolar*, *a rallegrar*, *a ritrovar* (vv. 2, 6 e 7). Sottilmente Bernardino Daniello richiama la 'simulazione' antropomorfica di Morfeo, figlio del dio del Sonno, «artificem simulatoremque figurae»: «non illo quisquam sollertius alter | exprimit incessus vultumque sonumque loquendi; | adicit et vestes et consuetissima cuique | verba» (sempre nell'episodio di Alcione, *Met.* XI 633-38); cfr. nota a CCCXLIII 3.

CCLXXXIII

Discolorato ài, Morte, il piú bel volto
che mai si vide, e i piú begli occhi spenti;
spirto piú acceso di vertuti ardenti
del piú leggiadro et piú bel nodo ài sciolto.

In un momento ogni mio ben m'ài tolto,
post'ài silentio a' piú soavi accenti
che mai s'udiro, et me pien di lamenti:
quant'io veggio m'è noia, et quant'io ascolto.

Ben torna a consolar tanto dolore
madonna, ove Pietà la riconduce:
né trovo in questa vita altro soccorso.

Et se come ella parla, et come luce,
ridir potessi, accenderei d'amore,
non dirò d'uom, un cor di tigre o d'orso.

Allocuzione alla Morte che ha sottratto colori, splendore e voci all'esistere, a tutto quanto la memoria poetica ha rimesso in moto nella sequenza valchiusana CCLXXIX-CCLXXXI: *Discolorato ài*, *(ài) spenti*, *ài sciolto*, *m'ài tolto*, *post'ài silentio*, con apostrofe accorata piena di echi interni, dominata dal buio (*occhi spenti*) e dall'assenza di quei *sonos verborum* («soavi accenti») ritrovati nel *murmur aquarum* della Sorgue (CCLXXIX). Alle quartine disforiche si oppongono le terzine positive, segnate dal notturno ritorno consolatorio comune ad *Alma felice* («Ben torna a consolar tanto dolore», v. 9) e dal ripristino delle *rerum imagines* uditive («come parla») e visive («come luce»), favorevoli al canto del poeta, che come Orfeo davanti alla Morte intenerisce le tigri e fa vibrare le querce (v. 14, *Georg.* IV 510).

Sonetto su cinque rime secondo lo schema ABBA ABBA, CDE DCE, con la stessa rima B *-enti* di CCLXXXII.

1. *volto*: a ripresa del *volto* di CCLXXXII 14, cosí come la *voce* dell'ultimo verso del sonetto che precede si espande nei «soavi accenti» della seconda quartina, v. 6. *Enjambement* dei versi iniziali, «il piú bel volto | che mai si vide», speculare a quello dei vv. 6-7, «a' piú soavi accenti | che mai s'udiro», forse su cadenza ciniana: «'l bel guardo soave | de' piú begli occhi che lucesser mai» (*La dolce vista*, 1-2).

2. *spenti*: hai spenti, in controcanto a «Morte non à spenti» del primo elemento del dittico CCLXXXII 3; cfr. nota a CCIII 13.

3. *spirto* ... *acceso*: complemento oggetto prolettico e non attualizzato, antitetico a *occhi spenti* del v. 2. *piú acceso*: che mai sia stato (con zeugma complicato semanticamente). *vertuti ardenti*: la stessa virgiliana «ardens ... virtus» che solleva fino alle stelle (*Aen.* VI 130; Daniello) come nell'*incipit* del sonetto «O d'ardente vertute ornata et calda | alma gentil» (nota a CXLVI 1-2). In parallelo: «ove habitar solea | ogni bellezza, ogni vertute ardente» (CCCXXXVII 5-6), cfr. nota a CCLXX 63.

4. *del*: dal. *nodo*: il laccio o *nexus* corporeo, secondo il *mot-clé* del secondo *planctus* CCLXX, che Morte ha *sciolto* o spezzato; cosí nei *loci paralleli*: «Ma poi che Morte è stata sí superba | che spezzò il nodo» (CCLXX 69-70, 93-95), «L'ardente nodo ... | Morte disciolse» (CCLXXI 1-3), «l'anima vostra de' suoi nodi sciolta» (XXV 4), «or veggio che la carne sciolta | fia di quel nodo» (CCXIV 19-20), «Anima bella da quel nodo sciolta» (CCCV 1); CCLVI 10, CCLXVIII 65, CCCXLIV 11. Il *piú bel nodo* sottintende «che mai si vide» (v. 2), con altro zeugma sommato a quello del v. 3, con scarto semantico.

5. *In un momento*: in un solo istante, subitaneamente. *m'ài tolto*: ripresa di «Morte à tolto» all'interno della sequenza valchiusana (nota a CCLXXXI 8), nonché di «ritogli a Morte quel ch'ella n'à tolto» del *planctus* CCLXX 14. Cosí in CCCXLIV 9: «Ogni mio ben crudel Morte m'à tolto» e in CCLXXVI 9: «Questo un, Morte, m'à tolto la tua mano».

6. *silentio*: si oppone alla *voce* di madonna del testo che precede (CCLXXXII 14) e al canto della natura che riproduce il «suon de le parole» (CCLXXIX 1-8); cfr. «Questi poser silentio al signor mio» (XLVI 9).

7. *che mai*: fa eco a *che mai* (*si vide*) del v. 2, e a contatto ripercuote fonicamente *post'ài*, v. 6. *et me* ... *lamenti*: e hai riempito me di voci lamentose; quasi a compenso dei «soavi accenti» di madonna ridotti al silenzio (vv. 6-7). È assente per zeugma l'ausiliare *ài* del v. 6; cfr. «I' ò pien di sospir' quest'aere tutto» (CCLXXXVIII 1).

8. *veggio* ... *ascolto*: i due verbi tematici relativi allo splendore (vv. 1-4) e al suono della donna (vv. 5-7), ripresi in chiusura mediante *parla* e *luce* in ordine rovesciato (v. 12). Movimento similare del verso in CLI 14: «quant'io parlo d'Amore, et quant'io scrivo». *noia*: tedio, pena profonda, ripresa nelle terzine con «tanto dolore», v. 9; cfr. LXXI 97, CCLXIII 13, CCCXII 12, ecc.; *Secr.* II (pp. 108-10): «quid in primis tibi molestum putas? Quicquid primum video, quicquid audio, quicquid sentio» (Fenzi).

9. *torna a consolar*: sintagma di contiguità che muove da «sovente torni | a consolar» di *Alma felice* (nota a CCLXXXII 1). *tanto dolore*: la stessa clausola in fin di verso per la medesima situazione in CCCXL 13: «et sola puoi finir tanto dolore». L'*enjambement* di rallentamento «torna a consolar ... | madonna» rinvia internamente all'altra *visio* in sogno di CCL 1-3: «Solea lontana in sonno consolarme | ... | madonna».

10. *ove*: laddove, qui da me. *Pietà la rinconduce*: come nel ritorno immaginato nel sonetto CCCXXXIV 9-11: «Ond'i' spero che 'nfin al ciel si doglia | di miei tanti sospiri, ... | tornando a me sí piena di pietate».

11. *né trovo*: altra implicazione interna col sonetto precedente, «Sol un riposo *trovo* in molti affanni» (CCLXXXII 12). *altro soccorso*: variante di quell'unico *riposo* e sola requie di CCLXXXII 12.

12. *come ella parla* ... *come luce*: elementi prolettici forti, ripresi poi in questa sequenza notturna di luce e di parole: «et sol quant'ella parla» (CCLXXXV 14), «che tanta luce non sostene» (CCLXXXIV 12) «et come dolce parla, et dolce ride» (nota a CLIX 14). *luce*: splende, irradia luce, secondo i temi delle ri-

me 'in vita', «ove 'l bel viso di madonna luce» (XVIII 2), «bel viso ... | che luce sovra quanti il sol ne scalda» (CXLVI 7-8). Parola tematica ripresa con *aequivocatio* in CCLXXXIV 12.

13. *ridir potessi*: con lo stesso richiamo alla scrittura, inabile a riprodurre le immagini della memoria, del vicino sonetto CCLXXXVI 1-6, «Se quell'aura soave ... | ritrar potessi, or che caldi desiri | movrei parlando!». *accenderei d'amore*: tema dantesco della canzone *Donne ch'avete*, 8: «farei parlando innamorar la gente» (*Vita Nuova* XIX; Ferrari). Il verbo *accendere*, che riprende circolarmente *acceso* (v. 3), ha per oggetto *un cor*, «d'uom ... di tigre o d'orso».

14. *tigre ... orso*: emblemi tradizionali di asprezza e ferità, come nell'*incipit* «Questa humil fera, un cor di tigre o d'orsa» (cfr. nota a CLII 1). Per il motivo Virgilio, *Georg.* IV 510, col canto di Orfeo «mulcentem tigris».

CCLXXXIV

Sí breve è 'l tempo e 'l penser sí veloce
che mi rendon madonna cosí morta,
ch'al gran dolor la medicina è corta:
pur, mentr'io veggio lei, nulla mi nòce.

Amor, che m'à legato et tienmi in croce,
trema quando la vede in su la porta
de l'alma ove m'ancide, anchor sí scorta,
sí dolce in vista et sí soave in voce.

Come donna in suo albergo altera vène,
scacciando de l'oscuro et grave core
co la fronte serena i pensier' tristi.

L'alma, che tanta luce non sostene,
sospira et dice: O benedette l'ore
del dí che questa via con li occhi apristi!

Terzo elemento della sequenza del 'ritorno' aperta dal sonetto *Alma felice* (CCLXXXII). Solo il tempo della visione in sogno di madonna porta *riposo* (CCLXXXII 12), *soccorso* (CCLXXXIII 11) e *medicina* (v. 3); ma è troppo breve e fugge via insieme ai pensieri irrequieti e all'illusione. Alla fugacità dell'ora felice (vv. 1-3) è giustapposta nel testo la persistenza di Amore che ha *legato* il poeta (v. 5), talché la dittologia negativa *Sí breve* e *sí veloce* della visione è compensata dal dittico positivo *sí dolce* e *sí soave* della memoria; questo, mediante binomi antitetici a due a due, enunciano gli estremi delle quartine (vv. 1 e 8), che portano al centro quell'intervallo di tempo beatificante e protettivo («pur, mentr'io veggio lei, nulla mi nòce», v. 4) includente un'intera vicenda amorosa ripercorsa all'indietro fino al primo giorno in fondo al componimento, all'apice del ritmo: «O benedette l'ore | del dí che questa via con li occhi apristi!» Su tutto prevale l'immagine della donna che *sicut... domina* (*Is* XXIV 2) entra serena nell'anima dell'amante come in casa propria, dissolvendo l'opacità del vivere (prima terzina). Il che introduce a quel fantastico raccontarsi «i casi de la vita nostra» del sonetto che segue nel *Canzoniere* (CCLXXXV 12) in un quadro di sognata e impossibile familiarità.

Sonetto su cinque rime secondo lo schema ABBA ABBA, CDE CDE. Assonanza in AD, *-oce*, *-ore*.

1. *Sí breve è 'l tempo*: quello della *visio* consolatoria di madonna enunciata nei sonetti che precedono CCLXXXII e CCLXXXIII; simile giuntura in XXXII

3: «veggio il tempo andar veloce et leve». È la stessa *brevis hora* dell'estasi che il pensiero cattura fugacemente e instabilmente, come tra le rime 'in vita' nel sonetto *Sí come eterna vita*, CXCI 7-10.

2. *che mi rendon ... cosí morta*: tempo e pensiero troppo veloci che mi riportano [*rendon*, cfr. CCLII 5-6] madonna morta *cosí*, cioè pietosa e «beatrice» come enunciato nei due sonetti iniziali della sequenza del 'ritorno' (CCLXXXII-CCLXXXIII); per cui bene Bernardino Daniello: «*cosí*: cioè tale e quale nel precedente son. la ci dipinse»; altri intende, a torto: «morta da tanto tempo» (Zingarelli, Fenzi), oppure: «benché morta» (Leopardi e derivati). In *madonna ... morta* un ricordo dantesco di *Donna pietosa*, 65-66: «Lo imaginar fallace | mi condusse a veder madonna morta» (*Vita Nuova* XXIII), con analoga fantasia in sogno, sia pure di segno opposto.

3. *gran dolor*: richiamo interno al *tanto dolore* di CCLXXXIII 9. *medicina*: il conforto dato dalle troppo fugaci visioni. *corta*: in relazione alla lunghezza e all'estensione del dolore.

4. *pur(e)*: nondimeno. *mentr'io veggio lei*: finché la vedo, per tutto il tempo della visione, in quell'intervallo beatificante riformulato in chiusura del sonetto che segue, CCLXXXV 14. Controcanto a «quant'io veggio m'è noia» di CCLXXXIII 8. *nulla mi nòce*: anticipo dell'atteggiamento protettivo della «madre» e dell'«amante» di CCLXXXV.

5. *Amor*: assimilato all'Amante, che *trema* stilnovisticamente quando la donna s'avvicina; cfr. CLXIX 6, nota a CXCVI 11. *m'à legato*: verbo tematico di Amore, antitetico a *ài sciolto* della Morte; cfr. nota a CCLXXXIII 4. *tienmi in croce*: in continuo martirio, metaforicamente come in *Inf.* XVI 43, «E io, che posto son con loro in croce» (in rima con *voce* e *mi nuoce*) e XXXII 87.

6-7. *la porta | de l'alma*: potente preavviso dell'immagine della donna che entra sicura nell'anima come in casa sua (v. 9), con l'evidenza e la sorpresa data dall'*enjambement* (poi *ore* | *del dí* in chiusura, vv. 13-14). *m'ancide*: mi ferisce a morte (solito antico sicilianismo fissato dalla lingua poetica, anche dantesco, *Cosí nel mio parlar*, 9; cfr. nota a CXXXIV 7, CLIX 12, CCLXXIII 9). *anchor sí scorta*: cosí abile ancora (nel sogno, nell'immaginazione *post mortem*), ancora come allora tanto destra a ferire proprio per la *dulcedo* e per la *suavitas* (v. 8) che caratterizzano la situazione contrastante di Amore. Rima ricca di *scorta* con *corta*.

8. *in vista ... in voce*: al vedere ... all'udire, le due azioni tematiche della sequenza del 'ritorno', CCLXXXII 14, CCLXXXIII 6; cfr. CCLXXV 11.

9. *Come donna ... vène*: come *domina*, come signora, che entra con maestà (*altera*) nella sua dimora (*albergo*). Clausola similare in LXXXIV 5-6: «Amore, | là onde anchor come *in suo albergo vène*».

10. *oscuro ... core*: antitetico alla *fronte serena* della donna (v. 11), con una delle «contrarietati» (Daniello) dei fatti di natura tipiche del *Canzoniere*. *grave*: aggravato dal dolore, pesante, in tensione con l'aggettivo predicativo *altera*, che ambiguamente comporta una spinta verso l'alto, come nel sonetto della fenice che «sí altera vola», cfr. nota a CLXXXV 14 e CCLXXXVII 4; infatti in CCCVI 7 il *cor grave* si oppone al «camin destro | di gire al ciel» e alla «superna strada» del testo.

11. *fronte serena*: il volto rasserenante di madonna, «quella fronte, piú che 'l ciel serena» (nota a CCXX 8), la celestiale *fronte serena* (nota a CCCLVII 14) opposta alla *caligo* e alla pesantezza dell'anima (v. 10).

12. *tanta luce*: quanta è quella della celeste *serenitas* di madonna. Ripresa tematica del verbo *luce* di CCLXXXIII 12, quasi una rima equivoca interna tra testi contigui, qui alla scadenza del primo emistichio settenario. *sostene*: soppor-

ta. Rinvio interno al tema dell'insostenibile *veritatis fulgor* del sonetto *Son animali*, XIX 9-10.

13-14. *sospira et dice*: ricordo di Dante, *Lo doloroso amor*, 12-14 «e 'l viver mio ... | fin a la morte mia *sospira e dice*: | "Per quella moro..."». *benedette l'ore | del dí*: motivo della tradizionale benedizione del giorno dell'innamoramento (cfr. introduzioni a XIII e LXI), sensibilizzato mediante *enjambement*. *questa via ... apristi*: la strada che stilnovisticamente porta al cuore attraverso lo sguardo, come enunciato fin dalla soglia del Libro in III 10, «et aperta la via per gli occhi al core». Forse un riflesso condizionato in chiusura proveniente dal sonetto di Dante *Era venuta ne la mente mia*, 13-14 (*Vita Nuova* XXXIV): «Oi nobile intelletto, | oggi fa l'anno che nel ciel *salisti*», con la similitudine della situazione 'in morte', piú la movenza col vocativo, piú la rima in *-isti* nella sede E delle terzine, piú la parola in rima *tristi* (in Dante *occhi tristi*). Altra rima ricca di *apristi* con *tristi*.

CCLXXXV

Né mai pietosa madre al caro figlio
né donna accesa al suo sposo dilecto
die' con tanti sospir', con tal sospetto
in dubbio stato sí fedel consiglio,

come a me quella che 'l mio grave exiglio
mirando dal suo eterno alto ricetto,
spesso a me torna co l'usato affecto,
et di doppia pietate ornata il ciglio,

or di madre, or d'amante: or teme, or arde
d'onesto foco; et nel parlar mi mostra
quel che 'n questo vïaggio fugga o segua,

contando i casi de la vita nostra,
pregando ch'a levar l'alma non tarde:
et sol quant'ella parla, ò pace o tregua.

Penultimo anello della sequenza omotematica CCLXXXII-CCLXXXVI, forse omogenea nel tempo, sul motivo d'un ritorno immaginato di quella che anche in morte e in sogno è maestra e *domina* nella vita del poeta. In questo testo di raggiunta intimità agisce sottilmente (v. 9) il motivo classico e cristiano della «madre, figliuola et sposa» (canzone alla Vergine, CCCLXVI 47), somma al femminile degli affetti possibili di questa terra, negati o perduti (come in Jacopone da Todi), con modelli prossimi nella mescolanza affettiva d'una parabola dei Vangeli, «ipse meus frater et soror et mater est» (*Mt* XII 50) e del *Liber de Passione* dello Pseudo-Bernardo: «tu mihi pater, tu mihi mater, tu mihi sponsus, tu mihi filius, tu mihi omnia eras» (PL CLXXXII [1862], col. 1136). La sospensione al «tanto dolore» dell'assenza è raggiunta in fine assoluta di componimento («et sol quant'ella parla, ò pace o tregua»), all'apice d'un unico periodo sintattico come un solo sospiro di tenerezza, sostenuto dalle molte dittologie della sfera affettiva, *madre* ... *figlio*, *donna* ... *sposo*, *madre* ... *amante*, *teme* ... *arde*, *fugga* ... *segua*, *pace* ... *guerra*, a rappresentazione crescente della «doppia pietate» di madonna (v. 8) e dei «casi» della vita degli amanti (v. 12).

Sonetto su cinque rime secondo lo schema ABBA ABBA, CDE DCE, come CCLXXXVI.

1. *Né mai*...: un insolito *Né* iniziale assoluto, che si rifà a qualcosa che non è stata detta prima, a un'enumerazione sospesa; anomalia sintattica per quest'epoca, precorritrice di soluzioni modernissime con antefatto *ad libitum*, come quando Foscolo attacca «Né piú mai toccherò le sacre sponde...»; per cui bene il Muratori: «Osserva in prima come spiritosamente e come ex abrupto il P. entra nel sonetto, e poi forma un artifizioso lungo periodo, che ha la sua bellezza...»; l'an-

tefatto taciuto sarà da cercare nel sonetto che immediatamente precede *Sí breve è 'l tempo*, con quella *domina* pietosa e rasserenante che irrompe «in su la porta | de l'alma» come a casa sua (CCLXXXIV 6-11). Lo stesso procedimento nell'attacco ancora piú strepitoso dello pseudo-*plazer* CCCXII: «Né per sereno ciel ir vaghe stelle, | né per tranquillo mar legni spalmati...», dove l'antefatto incluso sarà sapientemente lo stesso *plazer* di Cavalcanti *Biltà di donna* citato nel testo, non senza allusione a quello archetipico di Bertran de Born, *Be·m platz lo gais temps de pascor*; similmente: «Né cosí bello il sol già mai levarsi | ... | né dopo pioggia vidi...» (CXLIV 1-3). *pietosa madre*: tenera, amorevole, soccorrevole, con paragone implicito rinviato alla seconda quartina («come a me quella...», v. 5), di genitura veterotestamentaria: «Sicut mater unicum amat filium suum, ita ego te diligebam» (*2 Reg* I 26) e «Quomodo si cui mater blandiatur, ita ego consolabor vos» (*Is* LXVI 13). Si veda anche l'immagine di Beatrice-madre similmente pietosa in *Purg*. XXX 79. *caro*: non piú che un 'mio' affettivo, come in antico francese davanti a *padre* (XVI 4) e a *madre*.

2. *accesa*: d'amore; cosí nel vicino sonetto CCLXXXIII 13, anello di questa serie omotematica: «accenderei d'amore». La *donna* rinvia internamente alla *domina* luminosa e soccorrevole di CCLXXXIV 9.

3. *tanti sospir'*: anticipatori del simmetrico *tal sospetto*; gli stessi inenarrabili *sospiri* del sonetto che segue, CCLXXXVI 1. *sospetto*: timore; esprime la sollecitudine della contigua tessera della microsequenza: «torna ov'io son, *temendo* non fra via | mi stanchi, o 'ndietro o da man manca giri» (CCLXXXVI 7-8); si veda diametralmente l'atteggiamento del figlio-amante, «sol, pien di sospetto, | per luoghi ombrosi et foschi» (CCLXXXI 5-6).

4. *in dubbio stato*: in condizione di pericolo e d'incertezza. Tema mariano che trova riscontro nella canzone alla Vergine: «que' belli occhi | che vider tristi la spietata stampa | ne' dolci membri del tuo *caro figlio*, | volgi al mio *dubio stato*, | che sconsigliato - a te vèn per consiglio» (CCCLXVI 22-26), su rintocchi della preghiera *Salve, Regina*. Variazione similare nell'*incipit* di CCLII: «In dubbio di mio stato, or piango or canto...». *fedel*: fidato.

5. *come a me quella*: sottinteso *die(de)*. *grave exiglio*: indica la separazione del cielo dalla terra («S'io esca vivo de' dubbiosi scogli, | et arrive il mio exilio ad un bel fine» nella sestina LXXX 31-32), il cristiano esilio dalla patria celeste, duro, insopportabile (*grave*), come il *greve essilio* di Cino (*Poi ch'i' fu', Dante*, 2); altrove anche l'infelice separazione da quel mondo celeste che è la donna (XXI 10, XXXVII 37, XLV 7, ecc.).

6. *mirando*: guardando. *dal suo ... alto ricetto*: probabile calco scritturale: «Respice de sanctuario tuo et de excelso caelorum habitaculo» (*Dt* XXVI 15; *Is* LXIII 15), dove il santo *habitaculum* del cielo, o ricovero o *ricetto*, si oppone a quello terreno di Valchiusa nel sonetto introduttivo della sequenza: «Quante fïate, al mio dolce ricetto | fuggendo altrui ... | cercando col penser l'alto diletto | che Morte à tolto...» (CCLXXXI 1-8).

7. *torna*: verbo-chiave di tutta questa microsequenza sul tema d'un ritorno mentale sentito come vera presenza; cosí «Alma felice che sovente *torni* | a consolar le mie notti dolenti | ... | che, quando *torni*, te conosco e 'ntendo | a l'andar, a la voce...» (CCLXXXII 1-14, anche col ritorno in clausola interna della parola in rima), «Ben torna a consolar tanto dolore | madonna, ove Pietà la riconduce» (CCLXXXIII 9-10), «sí gelosa et pia | torna ov'io son, temendo...» (CCLXXXVI 6-7); e ancora: «Ond'i' spero che 'nfin al ciel si doglia | di miei tanti sospiri, et cosí mostra, | tornando a me sí piena di pietate» (CCCXXXIV 9-11). *usato*: abituale, come «mentre era in questo mondo» (Castelvetro); cosí in CCLXXXII 8, con gli «usati soggiorni» di presenza e di fedeltà.

8. *doppia pietate*: la *pietas* della madre e della donna-amante (vv. 1-2), come enuncia subito il verso che segue, con forte fusione tra quartine e terzine. *ornata il ciglio*: con gli occhi ornati di pietà (accusativo alla greca, o di relazione, piú metonimia di contiguità; cfr. CCCXLIII 14); la stessa immagine nella ballata XI 7: «vidivi di pietate ornare il volto», cfr. CCCLVI 11. La punteggiatura dell'edizione Contini (due punti dopo *ciglio*, punto e virgola dopo *amante* del v. 9) è qui modificata con virgola dopo *ciglio* e due punti (che nell'intenzione dell'editore probabilmente annunciavano la correlazione complessiva di *madre* ... *teme*, *amante* ... *arde*) dopo *amante*.

9. *or teme, or arde*: tema annunciato nella prima quartina dalla *donna accesa* (v. 2) e dal *sospetto* (v. 3). *Enjambement*, *arde* | *d'onesto foco*, che si somma a quello che fonde i vv. 8-9.

10. *onesto foco*: gli *ignes* ... *pudici*, accompagnati da *pietas*, di Argia nella *Tebaide* di Stazio, XII 186 (Castelvetro); e ancora: «Spirto felice ... | già ti vid'io, d'onesto foco ardente» (CCCLII 5); cfr. CCXXIV 3. *parlar*: le parole, il *dir*, la *voce*, sono altri motivi-conduttori di questa sequenza del ritorno (CCLXXXII 14, CCLXXXIII 12, CCLXXXIV 8, CCLXXXVI 13), qui con ripresa in chiusura mediante *adnominatio*, v. 14. *mi mostra*...: un'eco del Salmo davidico CXLII 8: «Notam fac mihi viam in qua ambulem [il *vïaggio* da seguire del v. 11], qui ad te levavi animam meam», con ricordo dilazionato nel penultimo verso, «pregando ch'a *levar l'alma* non tarde».

11. *questo vïaggio*: il cammino della vita. Cosí nella sestina LXXX 27: «è gran vïaggio in cosí poca vita», nel sonetto CCIV 10-11: «errar non dêsi in quel breve vïaggio, | che ne pò far d'etterno albergo degni»; XXXVII 18, CCLXXXVII 7, ecc. *fugga o segua*: io debba fuggire o seguire (latinismo sintattico), rispettivamente il male e il bene del percorso terrestre; in trasparenza l'insegnamento di *Prov* IV 15: «Fuge ab ea [via] nec transeas per illam; declina et desere eam». Il pensiero si completa nel sonetto che immediatamente segue: «Ir dritto, alto, m'insegna...» (CCLXXXVI 9).

12. *contando*: raccontando. Tema dell'amore senile di raggiunta intimità, quando «agli amanti è dato | sedersi inseme, et dir che lor incontra» (CCCXV 10-11), qui trasferito 'in morte'.

13. *pregando*: pregandomi, con quei *giusti preghi* mormorati sommessamente nel testo che segue, CCLXXXVI 10 (per altri, non bene, «pregando Dio»). Il gerundio, sempre iniziale di verso, fa eco a *mirando* e a *contando* (vv. 6 e 12), nella continuità dell'atteggiamento benevolo della madre-amante. *levar l'alma*: sollevare l'anima a Dio, su modello salmistico: «Ad te, Domine, levavi animam meam» (*Ps* XXIV 1, LXXXV 4, CXLII 8, per cui cfr. nota al v. 10; XCIX 4). *ch(e)* ... *non tarde*: che io non ritardi. Altro ricordo scritturale giustapposto: «*Non tardes* converti ad Dominum, et ne differas de die in diem ... et non eas in omnem viam...» (*Eccli* V 8-11).

14. *quant(o)*: tanto quanto, per tutta la durata di quel *contando* e di quel *pregando*, un intervallo di tempo beatificante misurato nella sua sillabica brevità; con la stessa funzione il forte *Quanto* del sonetto CCXVIII 6-7: «Quanto questa in terra appare, | fia 'l viver bello», che registra la *brevitas* dell'esistente. Lo stesso messaggio d'implicazione tematico-verbale nel sonetto che precede nel Libro: «pur, *mentr'io veggio lei*, nulla mi nòce» (CCLXXXIV 4). *ella parla*: stilema interno della sequenza del ritorno, formulato in chiusura di CCLXXXIII 12-13: «Et se *come ella parla*, et come luce, | ridir potessi», con evocazione di situazioni 'in vita', «et come dolce parla, et dolce ride» (CLIX 14). *pace o tregua*: altro stilema interno, 'in vita' e 'in morte'; cosí: «prima ch'i' trovi in ciò pace né triegua» (LVII 9) e «Tempo era omai da trovar pace o triegua | di tanta guerra» (CCCXVI 1-2); cfr. CV 74, CL 1-2, CLXIV 8.

CCLXXXVI

Se quell'aura soave de' sospiri
ch'i' odo di colei che qui fu mia
donna, or è in cielo, et anchor par qui sia,
4 et viva, et senta, et vada, et ami, et spiri,

ritrar potessi, or che caldi desiri
movrei parlando! sí gelosa et pia
torna ov'io son, temendo non fra via
8 mi stanchi, o 'ndietro o da man manca giri.

Ir dritto, alto, m'insegna; et io, che 'ntendo
le sue caste lusinghe e i giusti preghi
11 col dolce mormorar pietoso et basso,

secondo lei conven mi regga et pieghi,
per la dolcezza che del suo dir prendo,
14 ch'avria vertú di far piangere un sasso.

Anche in questo testo, ultimo della *suite* del 'ritorno' aperta da *Alma felice* (CCLXXXII), la donna come *domina* e *magistra* (v. 9) è sentita presente e vicina a dispetto della morte. La distanza razionalmente misurata tra cielo e terra (*qui*, vv. 2 e 3) è già dissolta in «quell'aura soave» iniziale, in quel fiato-spirito-respiro che come nel sonetto *Lasso, quante fiate* proviene da lei, «dal chiaro viso | move» (CIX 9-10), denotando la prossimità che il mormorio sommesso, il sussurro a voce bassa alla fine della prima terzina, itera e sottolinea «col dolce mormorar ... basso» (v. 11). L'affinità del testo 'in morte' col sonetto CIX è data anche dal verbo tutto mentale *torna* (v. 7), *mot-clé* della sequenza, che nelle rime 'in vita' appartiene al poeta-amante, «torno dov'arder vidi le faville» (CIX 3), anche lui specularmente proveniente da uno spazio remoto per progressivamente avvicinarsi all'oggetto d'amore nella stessa massa fonica di segni ricorrenti: *aura*, *sospiri*, *spiri* (prima *quartina*), in CIX *aura*, *spira*, *respira* (terzine). Per converso, e per interruzione forte della serie omotematica, il sonetto *de morte Sennucii* che tiene dietro nel Libro è un testo di solitudine e di distanza.

Sonetto su cinque rime secondo lo schema ABBA ABBA, CDE DCE, come il precedente.

1. *Se*: introduce da lontano *ritrar potessi* del v. 5. *quell'aura soave*: ripristino del nome e del respiro-sospiro-spirito della donna (*Laura* / *l'aura*) che apre il sonetto 'in vita' *L'aura soave al sole* (cfr. nota a CXCVIII); *soave* intanto rimette in circuito «soave in voce» del ciclo del 'ritorno', CCLXXXIV 8. La modu-

lazione *quell'aura* ... *de' sospiri*, equivalente nel messaggio al «vento angoscioso di sospiri» (XVII 2) e ai «vènti | d'infiniti sospiri» (CCXXXV 9-10), presente anche in *aria de' miei sospir'* (CCCI 5) e in *coll'aura de' sospir'* (CCCLIX 16).

2-3. *qui*: in questo mondo, in terra, contrapposto a «in cielo». *fu mia* | *donna*: toccante spezzatura *enjambante* del sintagma finale del secondo *planctus* CCLXX 107, «quella che *fu mia donna* al ciel è gita». La parola *donna*, *domina-magistra*-sposa, attraversa i tre ultimi elementi del ciclo del 'ritorno', CCLXXXIV 9, CCLXXXV 2. *or* ... *anchor*: antitesi temporale che riproduce avverbialmente la tensione spaziale tra *in cielo* e *qui* (v. 2); *qui* è infatti ribadito nel terzo verso con variazione semantica ('qui vicino a me').

4. *et viva, et senta* ... *spiri*: somma verbale in dipendenza da *et anchor par* (con *che* dichiarativo assente, come spesso in antico). *spiri*: (sembra che ancora) respiri. La rima *en écho* è al vertice dell'allitterazione mossa da «*so*ave ... *so*spiri»

5. *ritrar potessi*: richiamo interno all'impossibilità del dire e del ritrarre a parole che chiude il sonetto *Discolorato ài*, «Et se come ella parla, et come luce, | *ridir potessi*» (nota a CCLXXXIII 13). Per il verbo *ritrare* cfr. Dante, *De gli occhi de la mia donna*, 3-4: «si veggion cose ch'uom non pò ritrare | per loro altezza...»; *Purg.* XXXII 64; nota a CXXV 36. *or(a)*: avverbio temporale correlato allo spazio di *qui* (v. 3). *che caldi desiri*: quali accesi desideri. Simile situazione nel sonetto a Geri Gianfigliazzi, CXXXI 3-4: «et mille altri desiri | raccenderei ne la gelata mente»; anche CCXXXVI 5: «Solea frenare il mio caldo desire». Altra soluzione *enjambante*, vv. 2-3, 6-7, 7-8, 9-10.

6. *movrei parlando*: susciterei a parole (poetiche). Forse un ricordo di Dante, *Donne ch'avete*, 8: «farei parlando innamorar la gente» (*Vita Nuova* XIX). *gelosa et pia*: aggettivazione della «madre» e dell'«amante» del testo che precede nel Libro, CCLXXXV.

7-8. *torna*: verbo tematico dell'intera sequenza, qui in posizione forte ad attacco di verso, CCLXXXII 1 e 13, CCLXXXIII 9, CCLXXXV 7. *ov'io son*: dove sono io, accanto a me, in variazione di *qui*, v. 3. *temendo non* ... | *mi stanchi*: temendo che io mi stanchi strada facendo [*fra via*, cfr. VIII 7], con la costruzione antica latineggiante dei *verba timendi*, per cui cfr. nota a LV 6. Il verbo *temere* rimette in circolazione l'apprensione e il sospetto della donna del testo adiacente CCLXXXV 3, cosí come la *via* rimanda al *viaggio* (nota a CCLXXXV 11). *o 'ndietro* ... *giri*: o (temendo che) io mi volti indietro o pieghi sulla sinistra via che non conduce a buon porto; cfr. nota a CCLXIV 121.

9. *Ir dritto* ... *m'insegna*: m'insegna ad andare per il «dritto camin» (XXV 5) e *iter rectum*, in antitesi alla *man manca* del v. 8; cosí in CXXXIX 9: «I' da man manca, e' tenne il camin dritto», cfr. XCI 7, CXIX 84. Un'eco di *Ps* CXLII 10: «Spiritus tuus bonus deducet me in terram rectam»; *Is* XXX 21: «Haec est via, ambulate in ea, et non declinetis...» Intanto il forte verbo *Ir(e)* fa eco alla rima *-iri* delle quartine. *alto*: guardando verso l'alto, verso quel «cielo» (v. 3) che è «ricetto» di madonna, con richiamo interno a *levar l'alma* di CCLXXXV 13. *et io*: soggetto prolettico e solitario della proposizione dichiarativa; il verbo è dilazionato all'inizio della seconda terzina, «conven mi regga et pieghi», v. 12. *'ntendo*: capisco, con lo stesso significato che ha *'ntendo* in *Alma felice*, cfr. nota a CCLXXXII 13.

10. *lusinghe*: sollecitazioni, inviti (nel campo semantico della madre, *domina* e *magistra* di CCLXXXV), con un tanto di seduzione in piú rispetto a *preghi*; cosí nella canzone alla Vergine: «Vergine, quante lagrime ò già sparte, | quante lusinghe et quanti preghi indarno» (CCCLXVI 79-80); cfr. *Purg.* I 92. *giusti pre-*

ghi: come i «giusti preghi humani» di XXV 7. La voce *preghi* rimanda a «pregando ch'a levar l'alma non tarde» di CCLXXXV 13.

11. *dolce mormorar*: intonato all'«aura soave de' sospiri» iniziale, con le stesse scelte linguistiche adottate in natura, «L'aura serena che fra verdi fronde | *mormorando* a ferir nel volto viemme» (CXCVI 1-2), con potente richiamo interno al «roco mormorar» del primo sonetto valchiusano 'in morte' (CCLXXIX 3) in chiusura del ciclo. *pietoso*: a ripresa di *pia* del v. 6, di *pietosa* e *pietate* del testo che precede CCLXXXV 1 e 8. *basso*: di tonalità sommessa.

12. *secondo lei ... pieghi*: è necessario [*conven*] che io secondo i suoi insegnamenti [*secondo lei*, che prende colore da «m'insegna», v. 9] mi sorregga [senza stancarmi, v. 8] e m'indirizzi sulla retta via [*pieghi*, cfr. LXX 1]. Il binomio verbale *mi regga et pieghi* si oppone al contenuto del v. 8. Gioco paronomastico di *pieghi* con *preghi*.

13. *per la dolcezza ... prendo*: situazione stilnovistica che rinvia alla prosa della *Vita Nuova* III 2: «e però che quella fu la prima volta che le sue parole si mossero per venire a li miei orecchi, *presi tanta dolcezza*, che...». *suo dir*: le parole di madonna contenenti le «caste lusinghe e i giusti preghi», v. 10.

14. *ch'avria vertú*: dolcezza che avrebbe il potere. *far piangere un sasso*: tema classico, Cicerone nel *De oratore* I LVII 245: «lapides ... omnis flere ac lamentari coegisses» (Daniello); anche Orazio, *Carm.* III XI 2: «movit ... lapides canendo»; Ovidio, *Met.* VI 547: «implebo silvas et conscia saxa movebo». Similmente, con altre variazioni: «parole che i sassi romper ponno» (CCCLIX 70), «avrei fatto parlando | romper le pietre» (CCCIV 13-14; LXXIII 83-84); cfr. Dante, *Deh peregrini*, 13-14: «e le parole ch'om di lei pò dire | hanno vertú di far piangere altrui» (*Vita Nuova* XI; Scherillo).

CCLXXXVII

Sennuccio mio, benché doglioso et solo
m'abbi lasciato, i' pur mi riconforto,
perché del corpo ov'eri preso et morto
alteramente se' levato a volo.

Or vedi inseme l'un et l'altro polo,
le stelle vaghe et lor vïaggio torto,
et vedi il veder nostro quanto è corto,
onde col tuo gioir tempro 'l mio duolo.

Ma ben ti prego che 'n la terza spera
Guitton saluti, et messer Cino, et Dante,
Franceschin nostro, et tutta quella schiera.

A la mia donna puoi ben dire in quante
lagrime io vivo; et son fatt' una fera,
membrando il suo bel viso et l'opre sante.

Planctus per la morte del poeta e amico fiorentino Sennuccio del Bene, confidente della Prima Parte delle «rime sparse», forse un destinatario taciuto, e anche lui frammentario, quasi un secondo Guido Cavalcanti per l'Alighieri della situazione (cfr. introduzione a CVIII e a CXIII): ora specularmente l'unica presenza attiva delle rime 'in morte' diversa da Laura. La data di morte di Sennuccio, autunno 1349, è registrata dallo stesso autore dei *Fragmenta* in una postilla degli scartafacci del 28 novembre 1349, quando il poeta annota di sentire l'animo prono, quasi schiacciato da un fortissimo peso, a mandare a termine il travagliato «pianto» per la morte della donna amata *Che debb'io far?*, incitato giustappunto dal sonetto *de morte Sennucii* e da quello *de Aurora* (CCXCI), «que his diebus dixi et erexerunt animum» (Vat. lat. 3196, c. 12*v*; cfr. introduzione a CCLXVIII). Il testo, propellente emotivo della prima grande canzone 'in morte' del *Canzoniere*, è dominato agli estremi dal tema della solitudine («doglioso et solo», «son fatt' una fera», vv. 1 e 13), con quel particolare conforto del «volo» stellare di Sennuccio, inteso come un dantesco Ulisse sperimentatore dell'ignoto e dell'aldilà (vv. 4-5). Nel montaggio del *Fragmentorum liber* il sonetto chiude la sequenza del 'ritorno' in sogno di madonna (CCLXXXII-CCLXXXVI) e dà avvio al ciclo che segue, segnato da una solitudine aspra e «acerba» senza medicina (CCLXXXVIII 2, 14), da notti tristi e da giorni oscuri (CCXCI 12), oppure da una consolazione parziale puramente retrospettiva (CCLXXXIX-CCXC).

Sonetto su quattro rime, ABBA ABBA, CDC DCD; assonanza di A con B, *-olo*, *-orto*.

1-2. *Sennuccio mio*: la stessa apostrofe nelle rime 'in vita', in posizione eminente in fine o ad attacco di componimento, «prega, Sennuccio mio, quando 'l vedrai» (CVIII 13), «Qui dove mezzo son, Sennuccio mio» (CXIII 1), e anche CXII 1 e CXLIV 12; cfr. introduzione a CVIII, CCLXVI, CCLXVIII. *doglioso et solo | m'abbi lasciato*: la stessa cadenza nel sonetto della fenice 'in morte' CCCXXI 9, «Et m'ài lasciato qui misero et solo», con la frattura in piú data dall'*enjambement*. La solitudine e la separazione sono temi sennucciani anche della Prima Parte del Libro, cfr. CXIII, introduzione a CXIV. *pur mi riconforto*: mi consolo soltanto di questo (quanto è detto ai vv. 3-4); cfr. CCXI 3.

3. *del*: dal. *corpo*: lemma che pone un'assonanza con la rima *-orto* (B) alla scadenza del primo emistichio quinario, iterata da *nostro* del v. 7 (clausola al settenario). *preso*: prigioniero, incarcerato, chiuso in «custodia corporis», come dice Cicerone nell'amato *Somnium Scipionis* (*Rep.* VI XV 15). Tema platonico-agostiniano del *Canzoniere* (nota a LXXII 20, LXXXVI 5, CCCXXV 9) e dei *Trionfi* (*Tr. Mor.* II 34); cfr. Agostino, *Contra Ac.* I III 9: «Veritatem autem illam solum Deum nosse arbitror, aut forte hominis animam, cum hoc corpus, hoc est tenebrosum carcerem, dereliquerit». *morto*: perché questa vita è piuttosto una morte, secondo il tema platonico-ciceroniano del *Somnium Scipionis* (*Rep.* VI XIV 14): «hi vivunt, qui e corporum vinculis tamquam e carcere evolaverunt, vestra vero, quae dicitur vita, mors est» (Daniello) e di *Tusc.* I XXXI 75: «Nam haec quidem vita mors est». Cosí in *Fam.* V 18, 6, *Afr.* I 339-40, *Tr. Mor.* II 22-24. Ciceroniano anche il tema del v. 4, con quel volare alto una volta sciolti dal gravame corporeo: «corporibus elapsi circum terram ipsam volutantur» (*Rep.* VI XXVI 29).

4. *alteramente ... levato*: sollevato verso l'alto (il che spiega la visione stellare della seconda quartina; assente dunque nell'avverbio il messaggio voluto da Carducci: «Per leggerezza o mondezza e per disdegno del luogo onde partí»); lo stesso significato ha l'aggettivo *altero* nel sonetto della fenice, «che per lo nostro ciel sí altera ['in alto'] vola» (CLXXXV 14). Tutto petrarchesco il *levarsi a volo*: «che l'alma trema per levarsi a volo» (CLXIX 6), «senza levarmi a volo, abbiend'io l'ale» (CCCLXV 3, e CCXXXIV 11), «ché per se stessi son levati a volo, | uscendo for de la comune gabbia» (*Tr. Tem.* 92-93), «ch'io mi levi a volo - e non mi parta» (frottola *Di ridere ho gran voglia*, 24, attribuibile a Petrarca, in soluzione ossimorica).

5. *Or vedi*: da quell'altezza del cielo. *inseme*: simultaneamente. *l'un et l'altro polo*: l'artico e l'antartico, probabilmente per indicare quanto è piccola la terra vista di lassú. È il tema di Cicerone, *Rep.* VI XX 21: «Cernis autem eandem terram quasi quibusdam redimitam et circumdatam cingulis, e quibus duos maxime *inter se diversos et caeli verticibus ipsis* [i *poli* del testo] *ex utraque parte* subnixos obriguisse pruina vides...»; cfr. anche *ibid.* VI XVI 16. Con altro significato di *polo*, ma con simile immagine di separazione dal corpo, Galatea «libera iamque polos et regia tecta tonantis | ipsa quidem superumque choros mensasque frequentat» (*Buc. carm.* XI 79-80).

6. *vaghe*: erranti, come in una lettera al Boccaccio, *Sen.* III 1: «vagae et errantes stellae» (i pianeti), in *Fam.* IX 13, 9 e nell'*incipit* di CCCXII: «Né per sereno ciel ir vaghe stelle». Ricordo complessivo di Lucano, *Phars.* IX 11-14 (Daniello), quando l'anima di Pompeo sollevata in una regione sublunare guarda all'ingiú: «Illic postquam se lumine vero | implevit, stellasque vagas miratus et astra | fixa polis, vidit quanta [«vedi ... quanto», v. 7] sub nocte iaceret | nostra dies...» Il passo lucaneo agisce anche in *Afr.* I 336-40 (dove anche il motivo ciceroniano della vita-morte, «Vestra autem mors est, quam vitam dicitis», cfr. nota al v. 3), per la

quale Velli (*Poesia latina*, p. 69) ricorda la glossa petrarchesca che dice *Lucanus est*, aggiungendo opportunamente il richiamo all'*Elegia* di Arrigo da Settimello, II 93-94: «O quanto pulvere noctis | humane mentis lumina ceca latent!», dove l'occhio umano non vedente anticipa il messaggio del v. 7, «et vedi il veder nostro quanto è corto». *vïaggio torto*: il cammino non diritto, la «strada ... torta» dei pianeti nello Zodiaco, inclinato rispetto all'equatore; cosí Dante, *Par.* X 13-17: «Vedi come da indi si dirama | l'oblico cerchio che i pianeti porta | ... | Che se la strada lor non fosse torta, | molta virtú del ciel sarebbe in vano...», e *Conv.* III v 13: «'l cielo del sole si rivolge da occidente in oriente, non dirittamente contra lo movimento diurno, cioè del die e de la notte, ma *tortamente* contra quello»; si vedano le «vie lunghe et distorte» del sole nella canzone XXXVII 24, nonché l'«obliquum ... solis callem» di *Fam.* IX 13, 9. Nella sfera dell'Io questo cammino deviante corrisponde alla «torta - via» della canzone alla Vergine (CCCLXVI 65), ai «torti sentieri» di *Tr. Cup.* IV 8, nonché alle «vïe torte» dell'Anonimo Genovese, *Tu, homo chi vai per via*, 3 (PD I 718).

7. *vedi il veder*: gioco etimologico inaugurato nel vicino sonetto CCLXXX, «Mai non fui in parte ove sí chiar vedessi | quel che veder vorrei poi ch'io nol vidi, | ... | né già mai vidi valle aver...», in cumulo come qui allitterante. Il *veder ... corto* della vista umana assomiglia alla «veduta corta» di *Par.* XIX 81 (Scherillo), e tutto il verso sembra alludere mentalmente, in rapporto logico-ritmico-sintattico, alla fragilità dell'essere enunciata da Dante in *Donna pietosa*, 30: «*e vedea* 'l suo durar com'è leggiero» (*Vita Nuova* XXIII). Alla scadenza del primo emistichio settenario *nostro* assona con la rima B *-orto*, nonché con *corpo* (v. 3), sempre in clausola interna (al quinario).

8. *onde*: per quel beato vedere o *gaudium* (*gioir*) contemplativo, per cui nota a XIX 6. *tempro*: tempero; cfr. LXXI 28, CXXXV 83, CCLXXXIX 8, ecc.

9. *Ma*: «Congiuntivo, non avversativo» (Chiòrboli). *ben*: rafforzativo del verbo, prego intensamente. *terza spera*: il cielo di Venere, dove sono gli spiriti amanti e i poeti d'amore, come Folchetto di Marsiglia in *Par.* IX; cfr. Ovidio, *Am.* III IX 59-66; nota a CCCII 3.

10. *Guitton ... Dante*: in quanto autori di rime d'amore, presenti nel catalogo di *Tr. Cup.* IV 31-38, in ordine inverso e con Cino da Pistoia sempre in posizione centrale: «ecco Dante e Beatrice, ecco Selvaggia, | ecco Cin da Pistoia, Guitton d'Arezzo, | che di non esser primo par ch'ira aggia; | ... | Sennuccio e Franceschin, che fur sí umani, | come ogni uom vide...» Cino è qui evocato col suo titolo professionale di giurista, come nel *planctus* per la sua morte (25 dicembre 1336), l'«amoroso messer Cino» (XCII 10), dove *amoroso* sta per poeta d'amore.

11. *Franceschin nostro*: l'amico e poeta Franceschino di Taddeo degli Albizi, morto a Savona nel 1348 mentre tornava di Francia con la speranza di ritrovare l'altro Francesco; un *planctus* in prosa per la sua morte è la lettera *Familiare* a Giovanni dall'Incisa, con l'immaginazione del ritorno: «Ecce iam dilectus meus aderit, Franciscus meus, frater meus, amicus meus, non minus michi iunctus voluntate quam nomine, non minus amore quam sanguine; ecce aderit et forte iam est» (*Fam.* VII 12, 4); per la transitività del 'lessico familiare' anche Franceschino è detto orazianamante (*Carm.* I III 8) «anime mee dimidium» (*Fam.* VII 12, 17), cosí come metà dell'anima dell'amico è Sennuccio in uno dei sonetti a lui indirizzati del *Canzoniere*: «Qui dove mezzo son, Sennuccio mio | (cosí ci foss'io intero, et voi contento)...» (CXIII); cfr. *Tr. Cup.* IV 37. *quella schiera*: dei poeti che «d'amor cantaro» (*Tr. Cup.* IV 23 e 30), l'*amorosa schiera* di CCCLX 27. Concordante messaggio di saluto *inter pares*, lanciato dalla terra al cielo, è nella

lettera a Omero: «Eternum vale, Orpheaque et Linum et Euripidem ac reliquos comites, cum in tuam sedem veneris, salvere iube» (*Fam.* XXIV 12, 43).

12. *A la mia donna*: messaggio per Laura, della quale Sennuccio continua a fare lo spettatore dell'oltrecielo, come era stato in terra ad Avignone, con quella funzione d'intermediario che risalta nei sonetti a lui indirizzati nel *Canzoniere*, nonché nella scarna corrispondenza poetica sopravvissuta (Solerti, XXX-XXXII). *ben dire*: raccontare minutamente, col solito *ben* rafforzativo del v. 9. L'emozione di questo immaginato 'racconto' è segnata dall'*enjambement* tra aggettivo e sostantivo *quante* | *lagrime*.

13. *lagrime io vivo*: cosí ad attacco di verso «e di lagrime vivo», CXXX 6. *son fatt' una fera*: tema della solitudine, a raddoppio della situazione iniziale (*doglioso et solo*, v. 1), con l'emblematica *fera silvarum* (*Ps* XLIX 10) evocata con la stessa funzione nel sonetto del passero solitario (CCXXVI 2); cfr. in parallelo «ond'io son fatto un animal silvestro» (CCCVI 5), e sulle soglie del Libro «che mi fa in vista un huom nudrito in selva» (sestina XXII 18), e ancora «m'àn fatto habitador d'ombroso bosco» (sestina CCXIV 33).

14. *membrando il*: vivendo col ricordo del. È il motivo del sonetto CCLXXXI 2-8 («fuggendo altrui ... | Quante fïate sol, pien di sospetto, | per luoghi ombrosi et foschi mi son messo, | cercando col penser l'alto diletto | che Morte à tolto...»), che apre la sequenza del 'ritorno' mentale agli «usati soggiorni» dell'anima. *opre sante*: anche quelle 'in morte', come le «caste lusinghe e i giusti preghi» del sonetto che immediatamente precede nel Libro, CCLXXXVI 10.

CCLXXXVIII

I' ò pien di sospir' quest'aere tutto,
d'aspri colli mirando il dolce piano
ove nacque colei ch'avendo in mano
4 meo cor in sul fiorire e 'n sul far frutto,

è gita al cielo, ed àmmi a tal condutto,
col súbito partir, che, di lontano
gli occhi miei stanchi lei cercando invano,
8 presso di sé non lassan loco asciutto.

Non è sterpo né sasso in questi monti,
non ramo o fronda verde in queste piagge,
11 non fiore in queste valli o foglia d'erba,

stilla d'acqua non vèn di queste fonti,
né fiere àn questi boschi sí selvagge,
14 che non sappian quanto è mia pena acerba.

Lo sguardo che il poeta getta sul paesaggio di Valchiusa dall'alto di *aspri colli* (v. 2) e da un ambiguo «di lontano» (v. 6) è in realtà un sistema d'avvicinamento, denotato dal ripetuto deittico *questo*, che in gran cumulo transita dall'*incipit* alle terzine: *quest'aere*, *questi monti*, *queste piagge*, *queste valli*, *queste fonti*, *questi boschi*, tutti frammenti visivi del paese dell'amore. Dentro tali coordinate, l'amante cerca ancora piú a fondo nella massa delle sostanze naturali intrecciate, bisillabe, allitteranti se non bisticcianti, *sterpo*, *sasso*, *ramo*, *fronda*, *fiore*, *foglia*, *stilla*, *fiere*, «non fiore ... | né fiere», cosí come il sonetto stesso è chiuso a sua immagine nel gioco paronomastico posto agli estremi di *pien(o)* con *pena* (vv. 1 e 14). Certo intenzionale il rinvio interno al sonetto della solitudine 'in vita' *Solo et pensoso* (XXXV), sia per l'evocazione dei medesimi testimoni della solitaria vita, *monti*, *piagge*, *fiumi*, *selve* (XXXV 9-10, cosí del pari in CCLIX 1-2), sia per la comune partecipazione degli elementi segnata dal medesimo congiuntivo *sappian(o)* (v. 14, XXXV 10), sia per l'*asperitas* della situazione: qui annunciata dagli «aspri colli» del v. 2, che rovesciano gli archetipici «dolci colli» della valle della Sorgue, in *Solo et pensoso* invece ritardata al finale mediante quelle «aspre vie» d'isolamento e di solitudine che ricongiungono i due testi distanti nello spazio e nel tempo, ma non nel sentimento, del Libro (XXXV 12).

Sonetto su cinque rime secondo lo schema ABBA ABBA, CDE CDE.

1. *I' ò pien di sospir' ... tutto*: ho riempito di sospiri (poetici) tutta quest'aria intorno; cosí anche in prosa, *Secr.* I, p. 40: «amarissimis suspiriis celum aurasque complevi largisque gemitibus solum omne madefecit» (cfr. v. 8; Santagata). L'*incipit* rinvia internamente a «rompendo co' sospir' l'aere da presso» (CCLXXXI

4) e a «quell'aura soave de' sospiri» (CCLXXXVI 1); cfr. nota a CCLXXXIII 7 nella tematica valchiusana che fa capo a *Se lamentar augelli*, CCLXXIX.

2. *d'aspri colli mirando*: guardando dall'alto dei colli che circondano Valchiusa; cfr. CXVII; *aspri* in opposizione ai *dolci colli* costanti del Libro, CCIX 1, CCCXX 1: l'aggettivo profondo e qualificante scorre infatti nel *piano*, simile al «dolce piano» di *Inf.* XXVIII 74-75: «se mai torni a veder lo dolce piano | che da Vercelli a Marcabò dichina» (Scherillo).

3-4. *ove nacque colei* ... *far frutto*: il luogo nativo di madonna è indicato come nel sonetto dell'Aura 'in morte' CCCXX 1-2, «i *dolci colli* | veggio apparire, onde 'l bel lume nacque»; cfr. VIII 1-3. *avendo in mano* | *meo cor*: indicazione d'assoluto possesso d'un cuore *tolto* all'amante; situazione stilnovistica, come nel sogno di Dante, *A ciascun' alma*, 9-10: «Allegro mi sembrava Amor tenendo | meo core in mano» (*Vita Nuova* III; Scherillo), con *enjambement* similare; cfr. «Ov'è colei che mia vita ebbe in mano?» (CCXCIX 12); *Fam.* IV 3, 2; *Sen.* XVI 1: «corda hominum habebat in manibus» (Baglio, *Presenze dantesche*, p. 87). Implicito il tema sempre stilnovistico della donna che porta con sé il cuore dell'amante: «Madonna è morta, et à seco il mio core», per cui cfr. nota a CCLXVIII 4. *fiorire* ... *far frutto*: ad indicare le stagioni sentimentali e poetiche del cuore innamorato, come nella sestina *A la dolce ombra*, «far frutto, non pur fior' et frondi» (nota a CXLII 36), con un frutto non inferiore alla promessa dei fiori.

5. *è gita al cielo*: stilema del *planctus*; nella situazione *enjambante* delle quartine il segmento risalta rovesciando la collocazione del secondo 'pianto' CCLXX 107, «quella che fu mia donna *al ciel è gita*» (cfr. anche nota a CCLXVIII 4). *ed àmmi a tal condutto*: e mi ha condotto a punto tale che... Similmente in CIX 5-6: «et son condotto a tale, | ch'a nona, a vespro...».

6. *col súbito partir*: segmento di autorinvio a *per súbita partenza* del sonetto CCLXXVI 2; cfr. XCI 2. Intanto quest'improvviso *partir(e)*, alla scadenza del primo emistichio settenario, pone una rima interna con *sospir(i)* del v. 1 alla stessa clausola. *di lontano*: quanta è la distanza tra i *colli* e il *piano*, tra il *cielo* e il *loco* dell'amante bagnato di lacrime (v. 8).

7. *stanchi lei cercando*: i miei occhi stanchi di cercarla. Le stesse scelte linguistiche e sintattiche in XLIII 5-6: «Poi che cercando stanco non seppe ove | s'albergasse, da presso o *di lontano*...».

8. *presso di sé*: intorno a loro (occhi). *lassan*: lasciano. Altro richiamo interno al bagnare l'erba di pianto di *Quante fiate*, per cui cfr. nota a CCLXXXI 3.

9. *Non*: monosillabo che apre l'anafora delle terzine (*Non* ... *non* ... *non* ... *né*), anticipatore del ricordo dantesco di *Inf.* XIII 4-9 che agisce anche in XXXV 9-11: «*Non fronda verde*, ... | *non rami* schietti, ... | *non* pomi ... | Non han sí *aspri sterpi* né sí folti | quelle *fiere selvagge* che 'n odio hanno | ... i luoghi cólti». *questi monti*: gli stessi «aspri colli» iniziali d'osservazione.

10. *ramo o fronda verde*: ancora Dante, *Io son venuto*, 43, «ramo di foglia verde a noi s'asconde», e *Al poco giorno*, 24, sempre in una somma negativa: «poggio né muro mai né fronda verde». *queste piagge*: le stesse del solitario protagonista di *Solo et pensoso*, XXXV 9.

11. *queste valli*: come in CXVII 1, «Se 'l sasso, ond'è piú chiusa questa valle».

12. *vèn di*: viene da. *queste fonti*: richiamo al *fons Sorgie* di CCLXXXI 10.

13. *fiere* ... *selvagge*: tessera dantesca di *Inf.* XIII 7-8 (come in XXXV 12) e sintomo di solitudine; cfr. note a CCXXVI 1-2, CCLXXXVII 13.

14. *che non sappian quanto*: autorinvio a XXXV 9-11, «sí ch'io mi credo omai che monti et piagge | et fiumi et selve *sappian* di che tempre | sia la mia vita»; cfr. nota a LXXI 38, CCLIX 2. *mia pena acerba*: in CCCXV 7-8 questa clausola finale è incipitaria di verso, «rivolgeva in gioco | mie pene acerbe».

L'alma mia fiamma oltra le belle bella,
ch'ebbe qui 'l ciel sí amico et sí cortese,
anzi tempo per me nel suo paese
4 è ritornata, et a la par sua stella.

Or comincio a svegliarmi, et veggio ch'ella
per lo migliore al mio desir contese,
et quelle voglie giovenili accese
8 temprò con una vista dolce et fella.

Lei ne ringratio, e 'l suo alto consiglio,
che col bel viso et co' soavi sdegni
11 fecemi ardendo pensar mia salute.

O leggiadre arti et lor effetti degni,
l'un co la lingua oprar, l'altra col ciglio,
14 io gloria in lei, et ella in me virtute!

Tra l'aspra solitudine di *I' ò pien di sospir'* (CCLXXXVIII) e la desolata aurora di *Quand'io veggio dal ciel* (CCXCI) è insinuato un dittico di compromesso. Il presente, non piú invaso dai sogni del passato (doppia sequenza valchiusana CCLXXIX-CCLXXXI, CCLXXXII-CCLXXXVI), è scandito da un duplice *Or ... veggio* a occhi aperti (v. 5 e CCXC 2), che tuttavia può portare la consolazione retrospettiva d'un percorso vitale tanto tormentoso quanto benefico, costruito sul rapporto di *gloria* (poetica) e di *virtute* (v. 14). Quando si dice «Or comincio a svegliarmi...» e poi «fecemi ardendo pensar mia salute», agli estremi dei due piedi centrali del testo (vv. 5 e 11), presente e passato si ricompongono nella dimensione della scrittura, mentre risalta la fertilità degli scambi reciproci tra gli amanti («l'un co la lingua oprar, l'altra col ciglio», v. 13), nonché la funzione di «guida» positiva (un tempo Amore negativo) della donna del *Canzoniere*, enunciata in chiusura del dittico monotematico («a miglior riva | volse il mio corso», CCXC 12-13), per altro increspato dalle persistenti lacerazioni di «dolce et fella», «soavi sdegni», «piace ... dispiacque», «guerra ... pace», «cielo ... terra».
Sonetto su cinque rime secondo lo schema ABBA ABBA, CDE DCE, come quello che segue.

1. *L'alma mia fiamma*: il fuoco che mi dà vita. Questa *fiamma*, corrispondente al virgiliano «meus ignis, Amyntas» di *Ecl.* III 66 (Daniello) nonché all'ovidiano «meus ignis abest» degli *Amores* II xvi 11 (CLXXXII 12, CLXXXVIII 10, CCIII 12, CCCXX 13), invade tutto lo spazio semantico del sonetto me-

diante *stella*, *accese*, *ardendo*, vv. 4, 7 e 11. Per l'aggettivo predicativo *alma*, in fitto tessuto fonico, cfr. in parallelo il primo *planctus* del Libro, «quando alma et bella farsi | tanto piú la vedrem» (nota a CCLXVIII 42). *oltra le belle bella*: fiamma piú bella d'ogni altra fiamma, con l'enunciato d'una comparazione impossibile. Cosí la bella unica e senza pari del *Cantico* «pulcherrima inter mulieres» (*Ct* I 7; Scherillo).

2. *qui*: quaggiú, sulla terra, in tensione con *ciel(o)*, come in *Se quell'aura*, per cui cfr. nota a CCLXXXVI 2-3. *'l ciel sí amico*: tema dell'*amicitia Dei* di Agostino (*Conf.* VIII VI 15) e della lettera a Gherardo (*Fam.* X 3, 44) che unisce tutti coloro che piacciono a Dio. *cortese*: generoso (altro attributo del divino; cosí Cristo, il «grande amico | per somma et ineffabil cortesia», per cui note a LXXXI 5 e 6; *Regina cortese* è Maria in Jacopone), secondo l'enunciato del sonetto «Gratie ch'a pochi il ciel largo destina» (CCXIII, cfr. CLIV, CLIX).

3. *anzi tempo*: prematuramente, *ante diem*; cfr. XXXI 2, CCLI 2, nota a CCX 14, CCLXXIX 9. *per me*: per l'amante, non per lei che è ritornata nella sua patria celeste (*paese*) dopo la *peregrinatio corporis*, come modulato in chiusura del sonetto *Se lamentar augelli*, CCLXXIX 12-14; cfr. LXXVII 5-6, CCXCV 11. Correttivo del testo, che s'accompagna a *per lo migliore* del v. 6. Verso segnato da *enjambement*, oltre che da intreccio allitterativo ritardante.

4. *et a la par sua stella*: ed è ritornata a quella stella che le è pari (in bellezza e in splendore), che è conforme a lei, cioè Venere. Cosí nel sonetto CCCII 3-4: «ivi, fra lor che 'l terzo cerchio serra, | la rividi piú bella...», e in CCCXXXVI 4: «tutta accesa de' raggi di sua stella»; l'annuncio è già nella «terza spera» di CCLXXXVII 9, dove stanno Sennuccio e la sua donna. Tema platonico-ciceroniano di *Par.* IV 49-54 («l'alma a la sua stella riede»), per cui nota a XXII 25.

5. *Or comincio*: antitetico a «Cosí comincio a ritrovar presenti | le tue bellezze» e all'illusione della sequenza del 'ritorno' (CCLXXXII 7). Implicazione a contatto con «or veggio et sento» di CCXC 2. *svegliarmi*: dal sonno della ragione e dal sogno delle sequenze valchiusane che precedono nel Libro, CCLXXIX-CCLXXXI, CCLXXXII-CCLXXXVI. Similmente nella lettera a Philippe de Cabassole, *Fam.* XXIV 1, 12: «Sentio: fumus rerum hebetavit visum ... Sed bene habet si vel nunc videre aliquid incipio». Altro *enjambement* di rallentamento.

6. *per lo migliore*: per il mio meglio; infatti nel sonetto che segue, in controcanto: «O quant'era il peggior farmi contento» (CCXC 7). *contese*: fece resistenza. Rima ricca e gioco paronomastico con *cortese*.

7. *voglie ... accese*: ardenti desideri; cfr. XXXVII 94, LXXIII 2, CCXC 13.

8. *temprò*: temperò. Implicazione con *tempro* del sonetto a Sennuccio, CCLXXXVII 8. *una vista dolce et fella*: un aspetto ora tenero ora duro, dolce e amaro, amabile e severo, con il solito *oxymoron* petrarchesco, come gli occhi «sí dolci et rei» di CCLVI 4 e come nella serie di CXII 5-6. Cosí Dante, *Tre donne*, 49: «pietoso e fello» (Amore), da cui forse «impie et felle» di CCCXXV 67.

9. *ne ringratio*: del suo salutare *contendere* e di quell'amorevole *temprare*, vv. 6 e 8. *suo alto consiglio*: rinvio interno al «fedel consiglio» della madre e della sposa di CCLXXXV 4.

10. *bel viso*: sempre stilnovisticamente gli occhi, lo sguardo lucente e temibile di madonna. *soavi sdegni*: altro *oxymoron* interno, che rimanda ai «dolci sdegni» (CCIV 13, CCV 1) e ai «leggiadri sdegni» (CCCLI 3), anticipati dalla prima *cantilena oculorum* LXXI 25, «vostro gentile sdegno».

11. *ardendo*: mentre ardevo, in mezzo alle fiamme amorose; cfr. nota a CCLXX 19. *mia salute*: la mia salvezza spirituale (il verbo *pensare* è costruito

con l'oggetto diretto, come spesso in antico). Tema del sonetto che segue: «che per aver salute ebbi tormento» (CCXC 3).

12. *arti*: quella del dire poetico (*co la lingua oprar*) e quella di temperare gli animi con un cenno d'occhi (*oprar* ... *col ciglio*), secondo l'enunciato del v. 13. *degni*: condegni di tali «leggiadre arti»; gli effetti sono *gloria* e *virtute* (v. 14).

13. *l'un* ... *l'altra*: il poeta e la sua donna, *io* e *ella* dell'ultimo verso. *col ciglio*: uno sguardo comunque pietoso (CCLXXXV 8), come Dio «che pur col ciglio il ciel governa et folce», per cui nota a CCCLXIII 13, CCXCIX 3.

14. *io* ... *ella*: i due soggetti presuppongono un infinito esclamativo, come *oprar* al v. 13 (riferito ad *arti*), forse 'produrre' (riferito a *effetti*); in tal caso uno zeugma complicato semanticamente; cfr. CCCXXV 61-63: «le stelle | che producon fra voi felici effecti | in luoghi alti et electi».

CCXC

Come va 'l mondo! or mi diletta et piace
quel che piú mi dispiacque; or veggio et sento
che per aver salute ebbi tormento,
et breve guerra per eterna pace.

O speranza, o desir sempre fallace,
et degli amanti piú ben per un cento!
O quant'era il peggior farmi contento
quella ch'or siede in cielo, e 'n terra giace!

Ma 'l ceco Amor et la mia sorda mente
mi travïavan sí, ch'andar per viva
forza mi convenia dove morte era.

Benedetta colei ch'a miglior riva
volse il mio corso, et l'empia voglia ardente
lusingando affrenò perch'io non pèra.

Come va 'l mondo! La mutevolezza delle cose umane porta la strana consolazione del presente, laddove tutto sembrava disperato, secondo l'annuncio del sonetto che precede nel Libro *L'alma mia fiamma*. La severità di madonna, che nei verbi *contendere* e *temprare* di CCLXXXIX trova i suoi tratti maggiori (vv. 6 e 8), è ora chiamata *tormento* e *guerra*, ma ha prodotto il benefico effetto della *salute* e della *pace* (vv. 3-4). A questi binomi antitetici delle quartine (donde lo stupore e gli esclamativi dei due testi emotivamente contigui, CCLXXXIX 12-14, vv. 1, 5-8) si somma lo scontro tra l'ingannevole *brevitas* dell'esistenza e l'eternità della salvezza («eterna pace»), talché di nuovo il sollievo è prospetticamente rimandato. Le terzine infatti ripropongono il tortuoso e amaro percorso dell'appagamento-morte e del freno-salute, ristabilendo il conflitto; per cui giustamente Castelvetro: «Questo sonetto non ha piú materia di morte che di vita».

Sonetto su cinque rime secondo lo schema ABBA ABBA, CDE DCE, come il primo elemento del dittico CCLXXXIX.

1. *Come ... mondo*: «Modo proverbiale in mutazione grande, cioè: come è mutabile, e dura poco in istato» (Castelvetro). *or*: l'ora della consapevolezza, anticipata da «Or comincio a svegliarmi, et veggio» nel sonetto che precede (CCLXXXIX 5) e ribadita a contatto nel v. 2 («or veggio et sento»), nonché nella fine della fronte, «or siede in cielo» (v. 8). *diletta et piace*: raddoppio in gamma sinonimica, che si oppone alle varie antitesi del testo, «salute ... tormento», «breve ... eterna», «guerra ... pace», ecc. La tensione tra *piace* e *dispiacque* (v. 2) anche in *Fam*. XXIV 1, 25: «Quicquid placuit displicet, quicquid displicuit placet» (Zingarelli, che cita anche *Inf*. XXVII 82). Per il binomio in punta di verso cfr. CCCXI 14.

2. *quel*: il pronome vuoto contiene tacitamente l'*asperitas* di madonna evocata nel primo elemento del dittico mediante i pur sfumati segnali di *contese*, *temprò*, *sdegni*, *ciglio* (CCLXXXIX 6, 8, 10, 13). *or veggio et sento*: formula agnitiva di rinvio interno al testo che precede, CCLXXXIX 5. Anche in *Fam*. XXIV 1, 13: «Ecce que tunc videbantur, presentia iam sunt; *video nunc* tantam et tam rapidam vite fugam ... *Sentio* singulos dies horasque et momenta me ad ultimum urgere...» Questo *or veggio* corrisponde altresí a *Or vedi* della chiarezza stellare di Sennuccio in CCLXXXVII 5.

3. *salute* ... *tormento*: diametralità dichiarativa del contenuto di CCLXXXIX 11, «fecemi ardendo pensar mia salute».

4. *et breve guerra*...: e vedo e sento che ebbi affanno (*breve* in relazione alla fugacità della vita) per avere pace (*eterna* quindi dislocata in cielo); cfr. XXI 2, dove la stessa rima in rapporto paronomastico di *pace* con *piace*, anche dantesca (nota a CXXVIII 122).

5. *speranza* ... *fallace*: *fallax* è attributo fisso di *spes*, secondo la clausola ciceroniana del vicino sonetto CCXCIV 14, «veramente fallace è la speranza»; cfr. XXI 6, XXXII 4, CCCXX 5, nota a CCLXIV 58, *desio* ... *speme*. Qui *speranza* e *desir(e)* sono aggregati sul piano dell'illusione.

6. *e degli amanti* ... *cento*: e ben cento volte tanto piú fallace la *speranza* e il *desir* degli amanti. Diffuso calco già siciliano è *per un cento* sul provenzale *per un cen* (cfr. nota a Dante da Maiano, *Com' piú diletto*, 8; *Rime*, p. 112), qui enfatizzato da *piú* e da *ben*.

7. *il peggior*: il peggio. Altro richiamo interno al tema di CCLXXXIX 6, «*per lo migliore* al mio desir contese», che include lo scontro paronomastico di *contento* con *contese*.

8. *quella*: soggetto dell'infinitiva esclamativa (latinismo sintattico). *siede*: sta, e anche *sedet*, assunta in cielo alla destra di Dio (*Mc* XVI 19; san Paolo, *Hebr* I 3), in opposizione a *giace*; cfr. CCXCVIII 7.

9. *ceco Amor*: secondo l'ovidiana rappresentazione di Cupido, come in *Fam*. XVII 9, 1: «cecus est amor, ceci sunt amantes amantumque iudicia ceca sunt», in corrispondenza con la «ceca cupiditas» di *Sen*. XI 17; cfr. nota a CLI 9 e a CXXVIII 36, CXXXV 41-42, CCXI 6. *sorda*: ai richiami della ragione, come il *voler* di CXXXV 42, che è «cieco et sordo».

10. *mi travïavan(o)*: mi sviavano (dalla strada retta e sicura), con lo stesso verbo impiegato all'inizio della narrazione, «Sí travïato è 'l folle mi' desio...» (VI 1; per il tema CCLXXXVI 7-8). *viva*: in gioco allitterante con *travïavan* e in posizione forte *enjambante*, *viva* | *forza*, a marcare lo strappo, nonché la tensione concettuale con *morte*, v. 11; cfr. nota a CXCIV 10.

11. *mi convenia* ... *era*: era inevitabile per me andare dove era morte (dell'anima); cfr. VI 11, CLXXVIII 13-14, CCVI 14-15.

12. *Benedetta colei*: a ripresa delle benedizioni di CCLXXXIV 13 e del ringraziamento del testo che precede, CCLXXXIX 9. *riva*: approdo. Parola-rima da sestina, per cui nota a XXX 7-8. Altro *enjambement* allitterante *riva* | *volse*, e altro strappo che si somma a quello di *viva* | *forza*, vv. 10-11.

13. *corso*: altro bisillabo da sestina (CCXIV). *empia*: non pietosa, non pia, ingiusta contro di me, «crudele, che voleva il suo male» (Castelvetro). *voglia ardente*: a riscontro delle «voglie ... accese» e di «ardendo» del sonetto che apre il dittico, CCLXXXIX 7 e 11.

14. *lusingando*: gerundio modale corrispondente alle «caste lusinghe e i giusti preghi», 'in vita' e 'in morte', cui allude il sonetto *Se quell'aura*, cfr. nota a CCLXXXVI 10. *affrenò*: nello stesso campo semantico di *temprò* (CCLXXXIX 8), con rima interna a distanza. *pèra*: perisca; cfr. CXXXV 44, CLXXIX 3.

CCXCI

Quand'io veggio dal ciel scender l'aurora
co la fronte di rose et co' crin' d'oro,
Amor m'assale, ond'io mi discoloro,
4 et dico sospirando: Ivi è Laura ora.

O felice Titon, tu sai ben l'ora
da ricovrare il tuo caro tesoro:
ma io che debbo far del dolce alloro?
8 che se 'l vo' riveder, conven ch'io mora.

I vostri dipartir' non son sí duri,
ch'almen di notte suol tornar colei
11 che non â schifo le tue bianche chiome:

le mie notti fa triste, e i giorni oscuri,
quella che n'à portato i penser' miei,
14 né di sé m'à lasciato altro che 'l nome.

Sonetto *de Aurora*, battezzato e segnalato dall'autore insieme a quello *de morte Sennucii* come miccia emotiva per il rifacimento finale del 'pianto' *Che debb'io far?* in una postilla degli scartafacci del 28 novembre 1349 (cfr. introduzione a CCLXVIII). Il testo parla dell'Aurora che, eternamente innamorata delle bianche chiome di Titone antico (vv. 10-11, CCXIX 5-8), torna tutte le notti nelle sue braccia; ma quell'aurora terrestre, similmente tinta d'oro e di rose (v. 2), che è la donna del mito petrarchesco, non torna e non ha lasciato al dolce amico invecchiato altro che il nome (v. 14). Il *nomen-omen*, ritardato in chiusura assoluta e speculare a quel *nome* iniziale «che nel cor mi scrisse Amore» del sonetto V con altra sciarada interna, è in realtà un corpo sonoro disseminato verticalmente nel testo in posizione-chiave e in variazioni multiple (quartine), cosí serrate tra loro che la rima *-ora* (A) non si distingue dalla rima *-oro* (B) se non per la vocale finale, con soluzione monoassonanzata, dove per di piú le due rime allo stato puro portano già il nome di *Laura*: tanto sotto la cifra ambigua di *(l')ora*, in quanto forma monottongata corrispondente a *l'aura* («Ma pur che *l'òra* un poco | fior' bianchi et gialli per le piaggie mova...», CXXVII 80-81; «L'acque parlan d'amore, et *l'òra* e i rami...», CCLXXX 9), quanto sotto specie di *oro*, che è l'emblema cromatico d'una chioma femminile accarezzata dal sole. Il massimo della *nominatio* sta nella tensione paronomastica in rima di *l'Aurora* con *Laura ora* (allusività corrispondente in orizzontale all'*incipit* della sestina «Là ver' l'aurora, che sí dolce l'aura», CCXXXIX), impreziosita dalla pseudo-rima con *alloro*, altro allotropo e *senhal* distintivo della donna del Libro. L'intreccio fonico di

(disco)loro (v. 3) con *l'ora* e con *(al)loro*, di ricchezza in ricchezza, di allusività in allusività, riporta altresí alla partitura vocale e tematica d'un sonetto disperso indirizzato a Sennuccio del Bene, che non a caso è evocato nella postilla del 1349 in coppia con l'Aurora (cfr. introduzione a CCLXXXVII). Il sonetto rifiutato *Sí come il padre del folle Fetonte* porta infatti il motivo dell'attesa dell'Aurora («Cosí son vago della bella Aurora | ... | Ma tutti i miei pensier convien che dorma | finché la notte non si discolora: | cosí, perdendo il tempo, aspetto l'ora»), insieme alla griglia monocromatica, assonanzante e ricca attraverso quartine e terzine, di *(al)loro*, *(disco)lora*, *l'ora*, esattamente come in questo testo di solitudine, che presuppone il ricordo selezionato dell'altro piú antico (sonetto caudato, o sedicina), nonché la memoria senza distanza dello stesso Sennuccio, segretario di parole ed eterno spettatore di Laura in terra e in cielo, in vita e in morte (Sennuccio risponde per le rime col sonetto *La bella Aurora nel mio orizonte*, Solerti XXX).

Sonetto su cinque rime secondo lo schema ABBA ABBA, CDE CDE. A e B assonanzati in *-ora* e in *-oro* consuonano con C, *-uri*.

BIBLIOGRAFIA: Amaturo, *Post mille annos*, pp. 114-26; Bettarini, *Lacrime e inchiostro*, pp. 48-50; Paolino, *Carte del lutto*, pp. 90-92.

1. *Quand'io veggio ... l'aurora*: apparizione della donna-aurora probabilmente intonata alla Sposa del *Cantico*, «Quae est ista quae progreditur quasi aurora consurgens» (*Ct* VI 9; luogo citato da Daniello per *Tr. Mor.* II 5-9); ma il verbo *scender(e)*, che di per sé sembra quasi annunciare un tramonto, suggerisce l'incrocio con la Sposa dell'Agnello dell'*Apocalisse* XXI 2: «vidi sanctam civitatem, Ierusalem novam, *descendentem de caelo* a Deo, *paratam sicut sponsam ornatam viro suo* [cfr. vv. 5-11]» (Chessa). È comunque il motivo del risveglio di CCXIX 9, «Cosí mi sveglio a salutar l'aurora...».

2. *fronte di rose*: il volto rosato, sul modello del «roseo ... ore» dell'Aurora secondo Ovidio, *Met.* VII 705 (Daniello, che cita anche *Aen.* VI 535), nonché *Met.* II 113-14; cfr. *Afr.* IX 325-26; *Epyst.* I 6, 137-40. Cosí Dante, ad attacco di *Purg.* IX: «La concubina di Titone antico | ... | di gemme la sua fronte era lucente»; cfr. nota a CXCVI 2, dove la *fronte* della prima stesura è soppiantata da *volto*. *crin' d'oro*: la chioma dorata (dal sole), come in CCXIX 5.

3. *Amor m'assale*: cosí nell'*incipit* della sequenza sennucciana «Lasso, quante fiate *Amor m'assale*» (CIX 1), con probabile tratto d'un 'lessico familiare' tra gli amici (nota a CCLXXXVII 12), secondo la formula trobadorica e stilnovistica dell'assalto di Amore; cosí Dante, *Spesse fiate*, 5-6: «ch'Amor m'assale subitanamente, | sí che la vita quasi m'abbandona» (*Vita Nuova* XVI), nonché Guinizzelli, per effetto del «gentil sguardo» di madonna: «Amor m'assale e già non ha reguardo» (*Lo vostro bel saluto*, 3). *ond'io mi discoloro*: per cui impallidisco. Ricordo d'un sonetto responsivo di Dante a Cino da Pistoia, *Degno fa voi*, 8: «quella virtú per cui mi discoloro», da cui anche CCCLXII 6: «udendo lei per ch'io mi discoloro», secondo l'effetto tipico degli amanti, cfr. XCIII 3. Altro luogo parallelo nel sonetto responsivo ad Antonio da Ferrara, *Ingegno usato a le question profonde*, 6: «dietro a colei per cui mi discoloro» (Solerti, XIX).

4. *Ivi*: in cielo, come in CCLXXV 2-3, «et ivi splende: | ivi il vedremo anchora, ivi n'attende» (il sole-donna del Libro). *Laura ora*: «quella ch'*or* siede in cielo» nel sonetto che precede CCXC 8. Come nella sestina CCXXXIX il nome si fonde in natura con *l'aura* e col sorgere del giorno, *l'aurora*.

5. *Titon(e)*: lo sposo dell'Aurora, che ha ricevuto dagli dèi il dono dell'immortalità ma non quello dell'eterna giovinezza; cfr. CCXIX 8; *Tr. Cup.* I 5-6;

Afr. I 155 sgg.; *Georg.* I 446-47; *Purg.* IX 1 sgg. *l'ora*: della notte (v. 10), quando Aurora torna nel cubile di Titone.

6. *da ricovrare*: l'ora propizia per recuperare, l'ora della notte nella quale riavrai nelle tue braccia (a. fr. *recovrer*). Il verbo alla scadenza del primo emistichio quinario è fonicamente annunciato da *assale* (assonanza, sempre alla clausola interna del quinario del v. 3) e ripercosso da *far*, v. 7 (clausola interna al settenario). In parallelo: «Tempo è da ricovrare ambe le chiavi» (XCI 5). *tuo caro tesoro*: movenza interna similare nel *planctus* CCLXX 5: «Il mio amato tesoro in terra trova».

7. *che debbo far...?*: interrogativo di smarrimento che ha dato la soluzione stilistica per il tormentato attacco del *planctus* che ora appunto comincia con *Che debb'io far?* (cfr. introduzione a CCLXVIII); in filigrana il disperato «En, quid ago?» di Didone per l'ultima separazione da Enea (*Aen.* IV 534); cosí un'altra coppia mitica s'intreccia a quella di Titone e di Aurora in un disegno raffinato; cfr. note ai vv. 13 e 14. Il messaggio contiene l'impossibilità di *ricovrar* il lauro-Laura (se non morendo, v. 8), a differenza del felice Titone che ritrova Aurora ogni notte. *del dolce alloro*: quanto a questo «dolce lauro» (XXX 16) e *lignum vitae, lignum paradisi* (*Gn* II 16).

8. *che se 'l vo' riveder ... mora*: il quale alloro, se lo voglio rivedere, è necessario che io muoia. Tema del *riveder* nell'aldilà comune a *Né per sereno ciel*, per cui cfr. nota a CCCXII 14.

9. *vostri dipartir(i)*: gli allontanamenti, le separazioni di Titone e di Aurora. *non son sí duri*: a sopportare, crudeli (come sono invece quelli del poeta dal suo alloro).

10. *di notte*: il notturno talamo di Aurora, che abbraccia il gelido vecchio Titone, anche in *Afr.* I 155 sgg. e IV 28-29.

11. *non â schifo*: non ha a schifo (soluzione ridotta e litotica, cfr. XCVII 7, CXLI 9, CCXLVII 6), forse col ricordo di Properzio, *El.* II XVIII 7: «At non Tithoni spernens Aurora senectam». È il tema del sonetto *Il cantar novo*, dove la rosea dea va «pettinando al suo vecchio i bianchi velli», cfr. nota a CCXIX 8.

12. *notti ... giorni*: equiparati nell'oscurità per mancanza di quell'aurora rifulgente che non 'scende' la mattina (v. 1) e non torna la sera (v. 10); qui oggetti potentemente prolettici; cfr. CCCXXXII 10, con *giorni oscuri* e *dogliose notti*. Forse un riflesso dell'antico invito di Sennuccio: «Ma se veniste senza far dimora, | qui pure è giorno e non s'annotta ancora» (*La bella Aurora*, 13-14).

13. *quella*: speculare a *colei* del v. 10. *n'à portato*: ha portato via di qui. *i penser' miei*: gli stessi pensieri che dormono in attesa dell'Aurora nel sonetto a Sennuccio, *Sí come il padre*, 12-14; cfr. CCLXXVIII 9-11. Forse un'eco del pianto notturno di Didone, *Aen.* IV 28-29: «Ille meos, primus qui me sibi iunxit, amores | abstulit; ille habeat secum servetque sepulcro» (Castelvetro).

14. *m'à lasciato altro che 'l nome*: altro ricordo di Virgilio, *Aen.* IV 324: «hoc solum nomen quoniam de coniuge restat» (Daniello), secondo le parole di Didone abbandonata.

CCXCII

Gli occhi di ch'io parlai sí caldamente,
et le braccia et le mani e i piedi e 'l viso,
che m'avean sí da me stesso diviso,
4 et fatto singular da l'altra gente;

le crespe chiome d'òr puro lucente
e 'l lampeggiar de l'angelico riso,
che solean fare in terra un paradiso,
8 poca polvere son, che nulla sente.

Et io pur vivo, onde mi doglio et sdegno,
rimaso senza 'l lume ch'amai tanto,
11 in gran fortuna e 'n disarmato legno.

Or sia qui fine al mio amoroso canto:
secca è la vena de l'usato ingegno,
14 et la cetera mia rivolta in pianto.

La polvere della morte che copre la donna (v. 8) scende sulla poesia d'amore, ora priva del suo oggetto e corpo poetico, copiosamente richiamato come *occhi*, *braccia*, *mani*, *piedi*, *viso*, *chiome d'òr*, *angelico riso*; al paradiso terrestre del passato percorso da intermittente folgorio del *lucente* e del *lampeggiar* femminile (quartine) si oppongono le tenebre del presente in un oscuro percorso nel mare del mondo (prima terzina); il cantore sopravvissuto al suo canto («Et io pur vivo», v. 9) accorda dunque la cetra e la voce su nuovi registri del pianto e della morte, come Giobbe, espressamente evocato (v. 14), isolato da tutto e da tutti nel giorno dell'afflizione.

La fine delle dolci rime dell'amore scandita nell'ultima terzina, «Or sia qui fine al mio amoroso canto...», può con ampiezza dar ragione alle ragioni di Wilkins, che su base indiziaria considera questo sonetto il testo conclusivo dell'antica e perduta 'forma' Correggio del *Fragmentorum liber* (1356-58; *The Making*, pp. 101-5), cosí come con un altro sonetto di resa e di 'disarmo' s'interrompe la successiva 'forma' Chigi (CCCIV 12). Comunque la tensione sottile tra il «mio amoroso canto» e la «cetera mia rivolta in pianto» anticipa la polarità (dantesca) del testo che segue, primo delle aggiunte chigiane, dove le rime «soavi et chiare» del parlar d'amore fronteggiano le rime «aspre et fosche» che non sanno trattare altro che morte (CCXCIII 8), come espone la sestina raddoppiata *Mia benigna fortuna*, immagine del «mutato stile» come raddoppio di dolore (CCCXXXII 64).

Sonetto su quattro rime secondo lo schema ABBA ABBA, CDC DCD.

BIBLIOGRAFIA: Amaturo, *Post mille annos*, pp. 114-26; Quaglio, *Sonetto CCXCII*, pp. 213-34.

1. *Gli occhi*: primo frammento del corpo di madonna tra quelli evocati nelle quartine, *braccia*, *mani*, *piedi*, *viso*, *chiome* e *riso*; elemento predominante e infatti ripreso da *lume* delle terzine (v. 10), in sintonia con l'attacco della ballata cavalcantiana «*Gli occhi* di quella gentil foresetta...». *di ch'io parlai*: dei quali cantai, in contrappunto all'*amoroso canto* finale (v. 12); implicazione col *parlare* in rima del sonetto che segue CCXCIII 5. *sí caldamente*: con tanto calore, ad espressione dei «caldi sospiri» (CLIII 1) e al «caldo desio» (CXXVII 52, CCXXXVI 5) del poeta-amante; l'avverbio è nel sonetto responsivo di Dino Frescobaldi *Al vostro dir*, 6 (Quaglio), cui risponde il *fervidamente* della poesia d'amore di *Tr. Cup.* IV 23-24, nonché le *fervide rime* di CCXVII 2.

2. *braccia* ... *piedi e 'l viso*: altri elementi dell'infinita tavola linguistica di quel corpo mai raggiunto per intero, ripresi in gran cumulo nella simulazione di presenza del sonetto CCCXLVIII 1-8, «Da' piú belli occhi, et dal piú chiaro viso | ... | da le man', da le braccia ... da' piú bei piedi snelli, | da la persona fatta in paradiso...».

3. *sí da me stesso diviso*: lo stesso rapimento estatico enunciato in *Chiare, fresche et dolci acque*, «Cosí carco d'oblio | il divin portamento | e 'l volto e le parole e 'l dolce riso | m'aveano, et *sí diviso* | da l'imagine vera...» (CXXVI 56-60). Cosí in *Afr.* V 640, per gli occhi di Sofonisba: «lumina que michi me abstulerant». Rima ricca con *viso*.

4. *fatto singular* ... *gente*: estraniato dagli altri; *diviso* rispetto a se stesso (v. 3), *singular(e)* rispetto alla gente e al proprio pubblico (I 9-10) per effetto della concentrazione amorosa; cfr. CLXIX 2.

5. *le crespe chiome d'òr*: i biondi capelli inanellati, riccioli nonché ricordi danteschi e ciniani; cfr. note a CLX 14, CXCVII 9, ecc. *òr puro*: variante interna di *oro forbito* (CXXVI 48) e di *òr terso* (CXCVI 8, CLX 14) delle chiome bionde di madonna. Nel manoscritto Vaticano lat. 3195 *doro puro* di mano del copista, c. 58*v*.

6. *e 'l lampeggiar*: simile all'abbagliante *folgorare* degli occhi (CXLVII 8) e della rete di capelli d'oro (CXCVIII 10). Ricordo di Dante, *Purg.* XXI 114: «un lampeggiar di riso dimostrommi», che si somma nella rima di *riso* con *paradiso* a un'eco della canzone *Amor che ne la mente*, 55-57: «Cose ... | che mostran de' piacer di Paradiso [cfr. v. 7], | dico ne li occhi e nel suo dolce riso» (*Conv.* III). Anche in *Tr. Mor.* II 86: «io vidi lampeggiar quel dolce riso» (in rima con *diviso* e *riso*); in due sonetti attribuiti a Petrarca: «Il lampeggiar degli occhi alteri e gravi» (Solerti, LXVIII), «e 'l dolce lampeggiar del chiaro volto» (*Vostra beltà*, 2; Solerti CCX). *angelico*: tratto psicofisico costante della donna del *Canzoniere*, per cui cfr. nota a CXXVI 9. *riso*: la bocca, alla maniera dantesca (*Inf.* V 133).

7. *terra* ... *paradiso*: secondo l'emozione già enunciata in *Chiare, fresche et dolci acque*, CXXVI 55-60; Boccaccio, *Mai non potei*, 4: «questa, che m'è in terra un paradiso» (Santagata).

8. *poca polvere son*: clausola interna allitterante che rovescia nell'ombra lo splendore dei versi precedenti (*lucente*, *lampeggiar*), dando un'assonanza interna con *le crespe chiome d'òr*, sempre alla scadenza del primo emistichio settenario. Immagini parallele della cristiana *pulvis mortis* in CCLXVIII 34, CCCXI 11, CCCXX 14, cfr. nota a CCXCIV 12; *Tr. Tem.* 120: «fin che v'ha ricondotti in poca polve»; *Afr.* II 348-50: «umbra, | umbra estis pulvisque levis vel in ethere *fumus* | *exiguus*, quem ventus agat»; «poca mortal terra caduca» (cfr. nota a CCCLXVI 121). *che nulla sente*: insensibile; richiamo interno alla «sensibil terra» della sestina XXII 16.

9. *io pur vivo*: continuo a vivere. Un'eco delle parole d'un padre per la morte d'un figlio, secondo Virgilio, *Aen.* X 855: «Nunc vivo neque adhuc homines lucemque relinquo» (Daniello); anche *Aen.* III 315: «vivo equidem, vitamque extrema per omnia duco», citato in *Fam.* XV 3, 10. Il verbo *vivo* assona con la rima B e fonde quartine e terzine, in clausola alla scadenza del primo emistichio quinario; cosí in CCCXLIII 5: «gran meraviglia ò com'io viva anchora» dopo similare rassegna delle cose perdute, *sguardo*, *aurea testa*, *volto*, *angelica voce*; e anche: «poca terra il mio ben preme; | et vivo» (nota a CCCXXXI 48); *Buc. carm.* XI 52: «Vivo, sed infelix, et luctus servor in omes». *onde mi doglio*: come nel *planctus* CCLXVIII 12, «Amor, tu 'l senti, ond'io teco mi doglio». *sdegno*: mi sdegno, mi meraviglio amaramente d'essere vivo.

10. *lume*: la stella-faro d'orientamento nei turbini della vita, il dolce sguardo lucente della donna in tutto il Libro, cfr. CCLXXII 11-14, CLXXXIX 12, LXXIII 46-51. Forse anche qui un'eco dei temi di Giobbe, espliciti al v. 14: «Quando splendebat lucerna eius super caput meum, et ad lumen eius ambulabam in tenebris» (XXIX 3).

11. *in gran fortuna ... legno*: nella tempesta del vivere con debole barca senza attrezzatura per la navigazione (*'n disarmato legno*), secondo l'antica immagine che ha il suo vertice in *Passa la nave mia*, ultimo sonetto 'in vita' della 'forma' Chigi, cfr. CLXXXIX, note a CCLXXII 12 e CCXXXV 14, «disarmata di vele et di governo».

12. *amoroso canto*: canto e rime d'amore. Altro rintocco di Dante, *Purg.* II 107-8: «memoria o uso a l'amoroso canto | che mi solea quetar tutte mie doglie» (Quaglio).

13. *secca è la vena*: la vena dell'ingegno poetico d'un tempo si è seccata (*secca*, participio forte, cfr. CLXVI 9). Similmente Guittone, *O dolce terra aretina*, 46: «secca hai quasi la vena»; *Tr. Fame* III 100-1.

14. *la cetera mia rivolta in pianto*: citazione tradotta dal Libro di Giobbe, quando enumera i mali (XXX 31): «Versa est in luctum cithara mea, et organum meum in vocem flentium» (Daniello); altra variante nella sestina raddoppiata CCCXXXII 34: «cosí è 'l mio cantar converso in pianto»; cfr. CCXCIII 12, nota a CCLXVIII 10. Anche Arrigo da Settimello nell'*Elegia*, I 25-26: «O bona prosperitas, ubi nunc es? Nunc mea versa est | in luctum cithara, fit lacrimosa lira», per cui cfr. nota a CCLXVIII 80. Per il tema anche Ovidio, *Ex Ponto* III IV 46 e *Tristia* V I 35.

CCXCIII

S'io avesse pensato che sí care
fossin le voci de' sospir' miei in rima,
fatte l'avrei, dal sospirar mio prima,
in numero piú spesse, in stil piú rare.

Morta colei che mi facea parlare,
et che si stava de' pensier' miei in cima,
non posso, et non ò piú sí dolce lima,
rime aspre et fosche far soavi et chiare.

Et certo ogni mio studio in quel tempo era
pur di sfogare il doloroso core
in qualche modo, non d'acquistar fama.

Pianger cercai, non già del pianto honore:
or vorrei ben piacer; ma quella altera
tacito stanco dopo sé mi chiama.

Guardandosi indietro il poeta vede il Libro *in fieri* dei Frammenti 'caro' ai lettori (prima quartina). Ora il contenuto a senso unico della morte («Morta colei che mi facea parlare», v. 5) dà come corrispettivo formale l'uniformità e la cupezza del dire, contrapposta alla normalità e alla varietà di quelle che in linguaggio dantesco sarebbero le «dolci rime» nonché «rime d'amor ... dolci e leggiadre» di tradizione stilnovistica (*Purg.* XXVI 99); infatti le quartine registrano in chiusura l'antitesi tra le rime «aspre et fosche» della vedovanza e della vecchiaia e le rime «soavi et chiare» della gioventú e dell'illusione. Sennonché Petrarca, che non sperimenta mai opposizioni ma piuttosto ossimori dialettici, e che non distingue tonalità dolci e melodiche da quelle aspre o sottili, tutto fondendo in tonalità sotterranee e complesse, fa affiorare nel testo la qualità unitiva del dolce e dell'amaro; questa è la 'rarità' del dire («voci ... in stil piú rare»), cioè parole scelte e preziose spendibili tanto nell'arduo territorio dell'amore quanto nel difficile dominio della morte per continuare ad essere 'caro' ai lettori: «or vorrei ben piacer...» (v. 13), con chiusura circolare sintomatica di nostalgia. Ma intanto quella *dolce lima* del poeta d'amore, impegnata sulla difficoltà della materia, evoca il *trobar car* di Raimbaut d'Aurenga, che lavora su parole scure e tinte di nero (*bruns e tenbz - motz*) per liberare un cuore similmente fosco e ottenebrato, «don mon escur - cor esclaire» (*Cars, douz e fenbz*, 19-27), in una raffinata sintesi poetica di stile e di fatti interiori che influenza anche la rima *sottile* di Dante nel *Convivio.*

Primo sonetto aggiunto nella cosiddetta 'forma' Chigi (1359-62), forse vergato *ad hoc* con forte senso di continuità con la lira «rivolta in pianto» del sonetto che immediatamente precede (cfr. introduzione a CCXCII).

Sonetto su cinque rime secondo lo schema ABBA ABBA, CDE DCE, come CCXCIV. Consonanza ACD, *-are*, *-era*, *-ore*, e in BE, *-ima*, *-ama*.

1. *S'io avesse pensato*: ricordo ritmico-sintattico-lessicale del canto dei suicidi, *Inf.* XIII 46, «S'elli avesse potuto creder prima» (Contini); la rima B del testo sembra combinare *prima* (avverbio) e *rima* di *Inf.* XIII con *cima* e *lima* della canzone dantesca *Cosí nel mio parlar*, in una sorta d'identificazione deduttiva di due stili non contrastanti. *care*: gradite al pubblico, preziose per i lettori; cfr. *Sen.* XIII 11, all'amico Pandolfo Malatesta: «Invitus fateor hac etate vulgari iuveniles ineptias cerno ... omnia iam in vulgus effusa sunt leguntur que libentius quam que serio postmodum validioribus animis scripsi...» (Santagata). Probabilmente il messaggio d'apertura delle rime «sí care» e «in stil piú rare» (v. 4) rimanda ad una sentenza dell'*Elegia* di Arrigo da Settimello: «omne quod est rarum carius esse solet» (II 226).

2. *fossin(o)*: fossero. *le voci de' sospir '... in rima*: rinvio interno certo intenzionale all'esordio del sonetto proemiale, «Voi ch'ascoltate *in rime* sparse *il suono* | *di quei sospiri*» (I 1-2).

3. *fatte l'avrei*: quelle *voci* e rime nelle quali s'identifica l'«amoroso canto» (CCXCII 12). *dal sospirar mio prima*: dal principio del mio sospirare, fin dal primo sospiro amoroso; *prima* è avverbio, come in XX 3 («ricorro al tempo ch'i' vi vidi prima»), sempre con *rima* e *lima* in esponente. Rima ricca con *rima*.

4. *piú spesse ... piú rare*: piú fitte quanto al numero e piú preziose quanto allo stile. Allusione alle *rimas caras* e alla preziosità formale sul tema amoroso nel dominio trobadorico facente capo a Raimbaut d'Aurenga; anche in età piú tarda Aimeric de Peguilhan dice di «obrar en cara rima» in una canzone segnata dalla rima di *lima* e *prima* (*Ses mon apleich*, 1-8); cfr. *Tr. Cup.* IV 27: «un suo stil soave e raro». Nel testo l'aggettivo *rare* è l'equivalente italiano delle rime *caras* provenzali, ma ambiguamente *care* è spostato al verso iniziale.

5. *parlare*: dire in versi, con richiamo interno all'*incipit* del sonetto che precede, «Gli occhi di ch'io parlai sí caldamente...» (CCXCII 1); cosí «i begli occhi che parlar mi fanno», CXVIII 8; *Inf.* II 72.

6. *de' pensier' miei in cima*: metafora dantesca della canzone *Cosí nel mio parlar*, «cosí de la mia mente tien la cima» (v. 17), sempre detto dalla donna onnipresente; cfr. nota a LXV 3-4.

7. *non posso*: regge il verbo *far* del v. 8 ('non posso per mancanza di strumenti adeguati far sí che l'*asperitas* dello stile del pianto torni al soave stile delle rime d'amore'). *dolce lima*: antifrastica alla *dispietata lima* di Dante (*Cosí nel mio parlar*, 22), in accezione classica (Orazio, *Ars poet.* 291) e trobadorica (Aimeric de Peguilhan, canzone «Ses mon apleich - non vau ni ses ma lima, | ab que febreich - motz et aplan e lim»), cfr. nota a XX 6.

8. *aspre et fosche*: le rime dell'*agro stile* (CCCXXXII 20), fonicamente simili alle rime «aspre e chiocce» (poi «roche rime» nella sestina raddoppiata CCCXXXII 32) di *Inf.* XXXII, che appunto comincia con *S'io avessi...*, nonché alla rima «aspr' e sottile» della terza canzone del *Convivio*, *Le dolci rime*; in questa canzone infatti è enunciata la polarità tra il «soave stile, | ch'i' ho tenuto nel trattar d'amore» e la «rima aspr' e sottile» del rifiuto e del pianto (vv. 10-11 e 14, cfr. *Conv.* IV II 11-13; tensione poi ripresa dal Boccaccio tra rime *sonore* della gioventú e rime *chiocce* della vecchiaia e della solitudine nel sonetto che ap-

punto comincia «Le rime, le quai già fece sonore | la voce giovinil...»); *aspro* è anche il suono e il tono annunciato nella canzone *Cosí nel mio parlar* come adeguamento formale alla remunerazione impossibile. *soavi et chiare*: le rime del *dolce stile* (CCCXXXII 3), contrapposto come in CXXV 16: «parlo in rime aspre, et di dolcezza ignude»; *soave et chiaro* è anche il filo della vita di madonna nel vicino e omogeneo sonetto CCXCVI 6, con equivalenza dei modi della vita e della scrittura; la stessa tensione aggettivale *fosche ... chiare* nell'intercambiabile sfera dell'Io nel sonetto *Amor che meco*: «i dí miei fur sí chiari, or son sí foschi, | come Morte che 'l fa» (CCCIII 12-13). Ovidiano è il tema dell'equiparazione di stile e contenuto sul terreno della solitudine e della vecchiaia: «invenies toto carmine dulce nihil. | Flebilis ut noster status est, ita flebile carmen, | materiae scripto conveniente suae» (*Tristia* V I 4-6).

9. *Et certo*: la riflessione delle terzine, introdotta da un *Et* di forte legamento con le quartine, riprende il tema iniziale circa la segretezza delle rime d'amore e la non-preoccupazione di renderle *care* al pubblico, bensí *rare* di per sé. *studio*: applicazione, intento, cura. *in quel tempo*: quello dei primi *sospiri* e del *sospirar* (in rima), vv. 2-3.

10. *pur*: soltanto, esclusivamente. *di sfogare il doloroso core*: perché «strangulat inclusus dolor atque exaestuat intus» (Ovidio, *Tristia* V I 63), con altro rintocco dantesco, nella somma di *Donne ch'avete*, 4, «ma ragionar per isfogar la mente», piú *Li occhi dolenti*, 4-6: «s'i' voglio sfogar lo dolore, | ... | convenemi parlar traendo guai» (*Vita Nuova* XIX e XXXI). Anche altrove nel Libro: «Et perché un poco nel parlar mi sfogo» (L 57), «quanto bisogna a disfogare il core» (XCII 8), «il gran desio per isfogare il petto» (LXXII 59; per il tema anche XXIII 4, CCLXXVI 4). Innovativo è qui il lento *enjambement* «sfogare ... | in qualche modo».

11. *non d'acquistar fama*: tema dello 'sfogo' poetico indipendente dai desideri del pubblico, comune ad Ovidio nei *Tristia* V I 59-76, quando consegna al lettore un quinto *libellum* senza dolcezza, «invenies toto carmine dulce nihil»: «Est aliquid, fatale malum per verba levare | ... | Denique nulla mihi captatur gloria, quaeque | ingeniis stimulos subdere fama solet»; Daniello richiama Properzio, *El.* I VII 7-8: «nec tantum ingenio quantum servire dolori | cogor»; cfr. Tonelli, *Properzio*, pp. 274-75.

12. *pianger ... pianto*: due modi per indicare la nuova «materia», di cui le rime «aspre et fosche» rappresentano l'aspetto formale, il «suono de lo dittato». Richiamo interno alle rime del *pianto* annunciate nel finale del sonetto che precede, CCXCII 14. *del*: dal.

13. *vorrei ben piacer*: vorrei intensamente essere 'caro' (v. 1) ai lettori, in tensione timbrica del *piacer* con il segreto *Pianger* dell'Io, v. 12. *quella altera*: ambiguamente è l'*alta donna* del Libro (CCXCIV 2) e insieme quella che ora sta 'in alto' nel cielo, come la fenice «che sí altera vola», per cui cfr. nota a CLXXXV 14 e CCLXXXVII 4.

14. *tacito stanco*: altro ricordo lessicale-tematico dantesco, *Inf.* XXIII 1, «Taciti, soli, sanza compagnia...». *dopo sé*: dietro a lei, e dietro alla morte. Per il motivo CCXCVII 12-14.

Soleasi nel mio cor star bella et viva,
com'alta donna in loco humile et basso:
or son fatto io per l'ultimo suo passo
non pur mortal, ma morto, et ella è diva.

L'alma d'ogni suo ben spogliata et priva,
Amor de la sua luce ignudo et casso,
devrian de la pietà romper un sasso,
ma non è chi lor duol riconti o scriva:

ché piangon dentro, ov'ogni orecchia è sorda,
se non la mia, cui tanta doglia ingombra,
ch'altro che sospirar nulla m'avanza.

Veramente siam noi polvere et ombra,
veramente la voglia cieca e 'ngorda,
veramente fallace è la speranza.

La polarità dantesca tra il «soave stile» della vena amorosa e l'*asperitas* d'un discorso poetico piú intellettuale, avanzata nel sonetto che immediatamente precede *S'io avesse pensato* (CCXCIII), ha rimesso in circuito nella memoria del poeta la terza canzone del *Convivio*: «Le dolci rime d'amor *ch'i' solia* | cercar ne' miei pensieri, | convien ch'io lasci...» (*Conv.* IV). Quindi non solo *dolci* o *soavi* rime contro rime *aspre* o *fosche* (CCXCIII 8), ma anche l'inappariscente verbo *solia*, carico di nostalgia in punta di verso, contamina fortemente il tessuto petrarchesco, se ben tre sonetti consecutivi cominciano con lo stesso imperfetto, posato in quella speciale contro-rima che è l'attacco assoluto: «*Soleasi* nel mio cor star bella et viva», «*Soleano* i miei penser' soavemente» (CCXCV), e infine, con sovrana *variatio* morfologica: «*I' mi soglio* accusare, et or mi scuso» (CCXCVI). L'elemento unitivo procedente dal *solia* della canzone *Le dolci rime*, furtiva risonanza d'un passato d'illusioni (ultima terzina intensamente anaforica, sull'onda di altri *auctores*), sigla la continuità organica del trittico iniziale della 'forma' Chigi, introdotto da CCXCIII, sul tema della *vanitas* che accompagna ogni estimatore della bellezza terrestre.

Sonetto su cinque rime secondo lo schema ABBA ABBA, CDE DCE, come CCXCIII. Assonanza in CD, *-orda*, *-ombra*.

1. *Soleasi ... star*: richiamo marcato al passato contenuto nell'*incipit* di CCXCV, *Soleano i miei penser'*. Notabile il ritardo del soggetto logico al v. 4, e cioè: 'lei, che ora è stella tra le stelle, stava come regina nell'albergo del mio cuo-

re; dopo la sua morte sono tornato un misero mortale qualunque, anzi non diverso da un morto'. *bella et viva*: come l'«aura mia vital» fuggita via nel sonetto *Ne l'età sua piú bella*: «et viva et bella ... al ciel salita», in rapporto rovesciato, cfr. nota a CCLXXVIII 5.

2. *com'alta donna*: la stessa immagine di familiare intimità di CCLXXXIV 9-11, «*Come donna* in suo albergo *altera* vène, | scacciando de l'oscuro et grave core | ... i pensier' tristi»; qui l'aggettivo *alta* pone infatti un richiamo forte con *altera* del sonetto che precede (cfr. nota a CCXCIII 13) e con «altera et rara» di quello che segue (CCXCV 10), in tensione con la condizione 'bassa' del poeta che scrive. *humile et basso*: binomio pressoché sinonimico, antitetico ad *alta*; cfr. note a CCXIII 4, CCCXXV 8 .

3. *son fatto*: sono diventato; cfr. CLXV 14, CCCVI 5 ecc. *per l'ultimo suo passo*: per il trapasso tra questa e l'altra vita; ma intanto il sostantivo evoca i passi sull'erba della donna del *Canzoniere* (CLXV 1-2, CCIV 14), sentiti un'ultima volta; cfr. CXXVI 22, CCCLXVI 107.

4. *non pur*: non solamente. *diva*: dea in cielo (cfr. CCLXXXI 9), beata tra i beati; quindi incolmabile la distanza sia dall'uomo *mortal* sia dall'uomo *morto*, privato della bellezza e della vita (v. 1).

5. *L'alma*: la mia anima. *spogliata et priva*: altro raddoppio parasinonimico, ma con la prevalenza del verbo *spogliare*, come di rapina, ripreso infatti con la stessa aggressività nel sonetto che segue, «l'ore extreme | spogliâr di lei questa vita presente» (CCXCV 5-6).

6. *Amor*: il dio d'Amore, equiparato all'amante (*L'alma*), i due soggetti dell'azione del commuovere le pietre (*devrian*..., v. 7) senza produrre parole (v. 8). *de la sua luce ... casso*: privato e orbato di quella dolce luce che per l'Amore-amante sono gli occhi della donna. Il dittico aggettivale *ignudo et casso* ribatte specularmente *spogliata et priva* del v. 5, marcando l'identità della situazione, a raddoppio di «cassum lumine» di *Aen.* II 85 (Ferrari), da cui *Tr. Fame* III 78: «di lume ... casso». Simile il binomio delle anime «lasse e nude» di *Inf.* III 100. L'immedesimazione dell'amante con Amore si avvale anche del rinvio interno con CCXCII 9-10: «Et io pur vivo, ... | rimaso senza 'l lume ch'amai tanto».

7. *devrian ... romper un sasso*: dovrebbero spezzare le pietre per la pietà che ispirano e con quelle parole che invece mancano (v. 8). In parallelo: «con stil canuto avrei fatto parlando | romper le pietre, et pianger di dolcezza» (CCCIV 13-14), cfr. CCLXXXVI 14, nota a CCCLIX 70; Cavalcanti, *Poi che di doglia*, 8: «fare'ne di pietà pianger Amore».

8. *ma non è chi ... scriva*: ma non c'è nessuno che possa ridire o scrivere il dolore dell'anima dell'amante e di Amore (*lor duol*, corrispondente al *mal ... nostro* del *planctus* CCLXVIII 14-15); cfr. CCCIX 11, «d'amor parli o scriva»; *Par.* XIX 71-72. Allusione alla fine delle rime d'amore enunciata nei due sonetti che precedono, CCXCII e CCXCIII. Rima ricca con *priva*.

9. *ché piangon dentro*: perché il pianto (dell'amante e di Amore, entità unica) è tutto interiore. Ricordo di Dante, *Donna pietosa*, 31, *Vita Nuova* XXIII: «piansemi Amor nel core, ove dimora» (Ferrari), sempre in sintonia con «l'anima ... smarrita» dell'amante nel presagio della morte di Beatrice. *ov(e)*: nel cuore. *orecchia è sorda*: ricorda la *surda ... auris* (della Morte) nella *Consolatio* di Boezio, I, metr. I 15; altri richiama Cino da Pistoia, *Io son colui*, 11, «ben è talvolta far l'orecchia sorda» (Suitner, *Tradizione stilnovistica*, p. 111).

10. *cui*: pronome oggetto che per la prima volta nel testo introduce l'Io, dopo aver detto *alma* e *Amor* come altro da sé, vv. 5-6 (e cioè, in un gioco di specchi: l'anima e Amore piangono dentro il mio cuore, uditi da nessuno se non da

me, che tanto dolore opprime). Il verbo di consistenza 'petrosa' *ingombra* rinvia alla situazione iniziale di X 12, sempre in rima con *ombra*, per cui cfr. nota a CCCXXVII 8.

11. *altro che sospirar*: quanto rimane al poeta, che per eccesso di doglia non può *ricontare* o scrivere (v. 8); cfr. Cavalcanti, *Noi siàn le triste penne*, 11: «ch'altro non n'è rimaso che sospiri» (Pelosini), CV 4. *m'avanza*: mi resta; «questo m'avanza di cotanta spene», CCLXVIII 32.

12. *Veramente*: davvero. Con triplice anafora dell'ultima terzina sono introdotte le *auctoritates* che emblematizzano l'inane *sospirar*, cosí come è evocata l'*auctoritas* del sonetto del passero solitario, «Il sonno è veramente qual uom dice...», nota a CCXXVI 9. *polvere et ombra*: mescolanza di classico e cristiano, sapienziale (*Sap* II 1-5); Orazio, *Carm*. IV VII 16: «pulvis et umbra sumus» (Daniello; questa ode oraziana è citata da Agostino nel *Secretum* III) piú il Salmista, «recordatus est quoniam pulvis sumus» (*Ps* CII 14, citato nel *De vita solitaria* I 4, p. 316), con infinite varianti in versi e in prosa, *Ps.pen*. VII 16; *Rer. mem*. III 80, 2; *Fam*. VIII 4, 14; XI 3, 10, ecc. Anche nell'*Africa*, II 347-49, orazianamente: «Facili labuntur secula passu: | tempora diffugiunt; ad mortem curritis; umbra, | umbra estis pulvisque levis». Intanto *polvere* è implicata con la «poca polvere» di CCXCII 8.

13. *voglia cieca*: corrispondente alla «caeca cupiditas» di *Sen*. XI 17 e di Ovidio, *Met*. III 620, o agli «stimulos in pectore caecos» di *Met*. I 726; l'oraziano «desir cieco» di CXXVIII 36 (cfr. anche nota a LVI 1). *(i)ngorda*: insaziabile. Luogo parallelo CXXXV 41-43: «ma l'engordo | voler ch'è cieco et sordo | sí mi trasporta...».

14. *fallace* ... *speranza*: clausola epigrammatica ciceroniana, *De oratore* III II 7, «O fallacem hominum spem fragilemque fortunam et inanis nostras contentiones» (Ferrari) e *iunctura* cara a Petrarca, XXI 6, XXXII 4, CCXC 5, CCCXX 5; *Afr*. VI 894; *Fam*. VII 12, 1; IX 16 (*de fallaci spe*); XIV 3, 4. L'intero verso è intarsiato nella frottola *Di ridere ho gran voglia*, 22, attribuibile a Petrarca (Pancheri, *Frottola dispersa*, pp. 120-21, 142-43).

CCXCV

Soleano i miei penser' soavemente
di lor obgetto ragionare inseme:
– Pietà s'appressa, e del tardar si pente;
4 forse or parla di noi, o spera, o teme.

Poi che l'ultimo giorno et l'ore extreme
spogliâr di lei questa vita presente,
nostro stato dal ciel vede, ode et sente:
8 altra di lei non è rimaso speme.

O miracol gentile, o felice alma,
o beltà senza exempio altera et rara,
11 che tosto è ritornata ond'ella uscío!

Ivi à del suo ben far corona et palma
quella ch'al mondo sí famosa et chiara
14 fe' la sua gran vertute, e 'l furor mio.

Secondo elemento del trittico intonato su *Le dolci rime* di Dante, con il tema della perduta materia amorosa e col ricordo del *solia* dantesco tutto volto al passato: «*Soleano* i miei penser'...» (cfr. introduzione a CCXCIV). Il testo è carico di reminiscenze interne frammentarie: l'avverbio *soavemente* iniziale, che rimette in circuito le «rime ... soavi» d'un tempo (CCXCIII 8); il carismatico *obgetto* dei sensi dell'amante (v. 2, CCLXX 41); l'oscillazione archetipica tra *Spes* e *Timor* dell'attualità sentimentale (v. 4, CXXIX 8); lo stesso *conflictus* dei pensieri tra loro e come separati dall'Io, con sdoppiamento dialogico tipico di molti passi del Libro (LXXXIV, CL, CCXLII), qui piú sfumato e piú interno; il *furor* finale (v. 14), cieco e ingordo sí (CCXCIV 13), ma carico di parole che hanno fatto la donna «sí famosa et chiara» su questa terra (v. 13). A questo turbamento concorre su piano melodico un sistema di rime disordinate nelle quartine, anomale e strane come nel sonetto della Prima Parte *Non da l'hispano Hibero a l'indo Ydaspe* (CCX), dove ugualmente la difficile 'rarità' di madonna (v. 10), ricercata a confronto nel tempo e nello spazio (e qui nell'altrove senza tempo), comporta un ribaltamento nello schema della fronte.

Sonetto su cinque rime, con la prima quartina a rime incatenate ABAB e la seconda a rime incrociate e invertite, BAAB, come soltanto in CCX; terzine CDE CDE; cfr. introduzione a LVI. Assonanza in AB, *-ente*, *-eme*, e in CD, *-alma*, *-ara*.

1. *Soleano*: lo stesso sguardo al passato, quando madonna era viva, che connota l'attacco del sonetto che precede e di quello che segue, CCXCV; non a caso il verbo rimette in circuito gli stessi pensieri dell'*incipit* dantesco: «Le dolci rime d'amor ch'i' solia | cercar ne' miei pensieri», cfr. introduzione a CCXCIV. *soavemente*: avverbio che è di per sé un richiamo al passato e alle «rime ... soavi» date per perdute, CCXCIII 8. Il tema della nostalgia è forse fonicamente marcato dalla forte allitterazione *Soleano* ... *soavemente* agli estremi del verso.

2. *lor obgetto*: l'oggetto invariabile dei pensieri, moltiplicatori dell'Io, è la donna del *Canzoniere*, come nel luogo parallelo del *planctus* CCLXX 41: «rendi agli occhi, agli orecchi il proprio obgetto» e nel sonetto *In quel bel viso*: «Ma la vista, privata del suo obiecto» (nota a CCLVII 9). *ragionare inseme*: parlare tra di loro (dicendo quanto ai vv. 3-8). Forse un funzionale ricordo dell'*incipit* del sonetto di Dante «Deh, ragioniamo insieme un poco, Amore», con lo stesso *ragionare* confidenziale di *Solo et pensoso*, XXXV 13-14.

3. *Pietà*: ipostasi della donna pietosa, come in CCX 7 in situazione opposta, «che sol trovo Pietà sorda»; cfr. CCXXX 13: «Pietà mi manda...». *del tardar*: del suo ritardo (nell'appressarsi, nel raggiungermi). Situazione speculare nel sonetto del Rodano: «forse (o che spero?) e 'l mio tardar le dole» (CCVIII 11).

4. *forse*: stato d'illusione che sigla la grande canzone di nostalgia *Di pensier in pensier*, CXXIX 63-64, «Che sai tu, lasso? forse in quella parte | or di tua lontananza si sospira». *parla di noi*: è il colloquio a distanza tra la donna e i pensieri di lui (v. 2). *spera ... teme*: il caratteristico *fluctus animi* dell'amante, ribaltato sull'amata. Altro probabile rinvio interno alla canzone *Di pensier in pensier*, con simile oscillazione: «et come Amor l'envita, | or ride, or piange, or teme, or s'assecura» (nota a CXXIX 8). Il testo Contini nelle ristampe Einaudi chiude qui il *ragionare* dei pensieri con l'Io, che invece è interno a tutto il testo, come suggeriva l'edizione Tallone senza nessuna lineetta dialogica.

5. *l'ore extreme*: gli ultimi istanti di vita, che parcellizzano l'«ultimo giorno» a moltiplicazione del dolore; cfr. CXL 13, CCXCIV.

6. *spogliâr ... presente*: spogliarono, privarono questa vita terrena della sua presenza. Cosí in CCCXXVI 2-5: «o crudel Morte ... | or ài spogliata nostra vita et scossa», con richiamo interno all'anima dell'amante *spogliata et priva* d'ogni suo bene nel sonetto che precede, cfr. nota a CCXCIV 5; *Par.* XXVIII 1.

7. *nostro stato*: la condizione dell'amante e dei suoi pensieri come altro da sé (prima quartina). Luogo parallelo in CLIII 10, dove il *nostro stato* somma insieme l'Io e i suoi sospiri. *vede, ode et sente*: trilogia verbale che risponde a «parla ... spera ... teme» del v. 4 (tutte azioni immaginate, o di ora o di allora). Diametralmente l'amante nel sonetto CCLXXIX 7-8: «veggio, et odo, et intendo ch'anchor viva | di sí lontano a' sospir' miei risponde».

8. *altra di lei ... speme*: ci è rimasta soltanto la speranza che lei ci veda, ci ascolti e ci senta dal cielo (v. 7), con stretto rinvio a CCXCIV 11. Intanto il segmento *di lei* ripristina nell'aldilà il *di lei* perduto su questa terra, v. 6. Invariabile *rimaso* in quanto precede.

9. *miracol gentile*: altro ricordo di Dante, *Ne li occhi porta*, 14 (*Vita Nuova* XXI), «sí è novo miracolo e gentile» (Scherillo); citazione dissociata in apertura del sonetto CCCIX: «L'alto et novo miracol ... | apparve al mondo». *felice alma*: come ad attacco del sonetto «Alma felice che sovente torni...», per cui cfr. nota a CCLXXXII 1.

10. *senza exempio*: senza corrispondente esemplare in terra; *sine exemplo* delle formule mariane, come nell'antifona *Beata Dei genitrix* del Breviario romano:

«Sola sine exemplo placuisti domino nostro Iesu Christo»; infatti nella canzone alla Vergine, CCCLXVI 53: «Vergine sola al mondo senza exempio»; cfr. CLIX 1-4: «In qual parte del ciel, in qual ydea | era l'exempio, onde Natura tolse | quel bel viso leggiadro...?». *altera*: sublime, con forte richiamo ai due testi che precedono (note a CCXCIII 13, CCXCIV 2 e a CCCII 4); l'aggettivo denota quello sguardo e quel sospiro verso l'alto racchiuso nella prima terzina mediante i messaggi di *miracol*, *alma* e di quel cielo «ond'ella uscío» (v. 11). *rara*: altro segno di unicità (*sola* e *singularis*, come la Sposa del *Cantico* e come Maria), in armonia con le rime *rare* degne di lei (CCXCIII 4). *Loci similes* per la dittologia aggettivale: «o de le donne altero et raro mostro», CCCXLVII 5; anche «altera et sola», detto della fenice nella canzone delle Visioni, CCCXXIII 51.

11. *tosto*: rapidamente, in opposizione all'immaginazione lenta dell'ultimo giorno e delle «ore extreme» (v. 5). *ond'ella uscío*: da dove proviene, cioè dal cielo. Nella 'nota di Laura' del Virgilio Ambrosiano Petrarca annota: «Animam quidem eius, ut de Africano ait Seneca, in celum, unde erat, rediisse persuadeo michi» (Daniello); cfr. LXXVII 5-6.

12. *Ivi*: sempre ellitticamente il cielo; lo stesso *ivi* di lontananza e di nostalgia di CCLXXV 2-4 e del sonetto del Rodano, per cui nota a CCVIII 9. *ben far*: le buone azioni operate in terra; cfr. nota a CCLVII 6, e per il tema CCCXIII 9-11. *corona et palma*: emblemi della remunerazione dopo il combattimento di questa terra, come in *Purg.* XXIV 14-15, detto di Piccarda che «trïunfa lieta | ne l'alto Olimpo già di sua corona», e in *Par.* IX 121-22, detto di Raab; cosí nella decrittazione dei simboli affidata a madonna in chiusura del Libro: «palma è victoria, et io, giovene anchora, | vinsi il mondo et me stessa» (nota a CCCLIX 49 e a CCCXIII 10).

13. *quella ch'al mondo*: quella che la sua virtú e il mio *furor* (poetico) resero cosí famosa e luminosa su questa terra; eco di *Io* XVII 4: «Ego te clarificavi super terram». *famosa et chiara*: attraverso le *care* e *rare* rime evocate nel sonetto *S'io avesse pensato*, CCXCIII 1-4.

14. *vertute* ... *furor(e)*: soggetti contrapposti, come in *Italia mia*, CXXVIII 93-94, «vertú contra furore | prenderà l'arme». Il furore, la passione senza controllo, assomiglia a quello di Medea, che «ratione furorem | vincere non poterat» (*Met.* VII 10-11); il «furor amantium» di *Sen.* XIII 11, a Pandolfo Malatesta, fonte di tante e varie rime (CCXCIII 1-4).

CCXCVI

I' mi soglio accusare, et or mi scuso,
anzi me pregio et tengo assai piú caro,
de l'onesta pregion, del dolce amaro
4 colpo, ch'i' portai già molt'anni chiuso.

Invide Parche, sí repente il fuso
troncaste, ch'attorcea soave et chiaro
stame al mio laccio, et quello aurato et raro
8 strale, onde morte piacque oltra nostro uso!

Ché non fu d'allegrezza a' suoi dí mai,
di libertà, di vita alma sí vaga,
11 che non cangiasse 'l suo natural modo,

togliendo anzi per lei sempre trar guai
che cantar per qualunque, e di tal piaga
14 morir contenta, et vivere in tal nodo.

I' mi soglio accusare...: già il primo verso enuncia le tensioni di questo sonetto, ultimo del trittico dantesco aperto da *Soleasi nel mio cor* (CCXCIV). Al passato di *soglio* (antico imperfetto) fa fronte l'attualità di *or*, come al poeta *accusator sui* si oppone l'assoluzione di chi non trova colpa dentro di sé, perché la situazione amorosa è di per sé innaturale e sovversiva. Se pertanto l'infrazione all'*ordo naturae* è doppiamente dichiarata («onde morte piacque oltra nostro uso», «che non cangiasse 'l suo natural modo», vv. 8 e 11), l'intero testo comunica che le catene (*pregion*, *laccio*, *nodo*) e le mortali ferite di Amore (*colpo*, *piaga*) sono positive e desiderabili. Se infatti nelle terzine le pulsioni naturali di *allegrezza*, *libertà* e *vita* slittano in *trar guai*, *vivere in tal nodo* e *morir contenta*, la contraddittoria legge di Amore è già annunciata e ristabilita mediante il duplice *oxymoron* della prima quartina («onesta pregion», «dolce amaro | colpo»), talché il poeta-amante riprende su tonalità «rare» e preziose i temi caratteristici delle dolci rime dell'amore (libertà dolorosa, stile amaro), in controcanto alla vocazione iniziale della sequenza, secondo la poetica alterna di questa parte del *Canzoniere* (cfr. introduxione a CCXCVII).

Sonetto su cinque rime secondo lo schema ABBA ABBA, CDE CDE.

1-4. *I' mi soglio* ... *chiuso*: un tempo mi accusavo di essere prigioniero di Amore e della sua ferita dolce-amara serrata a lungo nel cuore; ora non mi accuso piú, anzi per quella prigionia e per quella piaga amorosa stimo me stesso e mi tengo piú caro. Il verbo *soglio* ha il solito valore d'imperfetto (nota a CCLXX 8,

CCLXXII 14, CCLXXV 8, ecc.), con variante morfologica rispetto a *Soleasi* e a *Soleano* iniziali dei due sonetti precedenti, cfr. introduzione a CCXCIV e a CCXCV. *me*: soluzione enfatica rispetto al *mi* iniziale. Il verbo *pregio*, veicolando fonicamente l'ambigua *pregion* del terzo verso, anticipa di fatto il doppio contrasto del v. 3. *me* ... *tengo* ... *caro*: probabile eco anche verbale della canzone di Dante *Io sento sí*, 27: «che sol per lei servir mi tegno caro» (Ferrari). Intanto *piú caro* rimette in circuito le rime *sí care* che aprono le addizioni della 'forma' Chigi del *Canzoniere*, CCXCIII 1. *onesta*: onorevole, in antitesi a *pregion*; cfr. CLXVII 8. *dolce amaro*: altro *oxymoron* del verso, vera sigla del Libro (trobadorica e agostiniana, cfr. note a CXXIX 20-22 e a CCV 6), a raddoppio innaturale dell'*onesta pregion*. Notabile l'*enjambement* aggettivo piú sostantivo *amaro* | *colpo*, poi *chiaro* | *stame*, vv. 6-7 (anche vv. 5-6, 13-14, cfr. CXXVI 7-8, 17-18), sintomatico della calcolata lacerazione sintattica delle quartine. *colpo*: la ferita archetipica (trobadorica, cavalcantiana) annunciata sulla soglia del *Canzoniere*, per cui nota II 7. *già molt'anni*: un tempo a lungo; cfr. IV 6, CCCLIX 61. *chiuso*: serrato dentro di me. Gioco paronomastico con *scuso*.

5. *Invide Parche*: tema dell'invidia del fato verso una condizione retrospettivamente positiva, come in CCCXV 12-13: «Morte ebbe invidia al mio felice stato, | anzi a la speme»; cfr. CCX 6. *sí repente*: il gesto veloce (e quindi prematuro) delle Parche, annunciato in CCXCV 11 (*tosto*); cfr. nota a CCLXXVI 2, CCLXXXVIII 5-6. *il fuso*: probabilmente non la rocca ma la quantità di filato già attorta (nel Sacchetti *fuso* vale per unità di misura, «un fuso d'accia», *Cosí m'aiuti Dio*, 34), quindi nel campo semantico di *stame* e di *nodo* (vv. 7 e 14), talché il filo della vita e il *laccio* dell'amore (v. 7) s'intrecciano e si sovrappongono.

6-8. *troncaste*: regge tanto *fuso* quanto *strale*, v. 8. *ch' attorcea* ... *laccio*: che intrecciava il filo della vita di madonna («soave et chiaro | stame») al laccio della mia prigionia. Parallelamente CLXVII 12-13: «Cosí mi vivo, et cosí avolge et spiega | lo stame de la vita che m'è data, | questa sola fra noi del ciel sirena». *soave et chiaro*: dittico aggettivale (dolce e nobile) che rimanda internamente alle rime «soavi et chiare» di CCXCIII 8, nonché al *lume* salvifico della sestina CXLII 21. *stame*: anticipa fonicamente *strale* in rapporto assonanzato e paronomastico ad attacco di verso. *laccio*: parola tematica della prigionia amorosa, cfr. CCLXX 56 e 61, CCLXXI 6. *aurato* ... *strale*: la freccia d'oro del dio d'Amore (CLXXIV 14, CCVI 10), che fa innamorare, assimilata agli occhi stessi di madonna (da cui il *colpo* del v. 4), nei quali infatti «i suoi strali Amor dora et affina» (cfr. nota a CLI 8). *raro*: unico al mondo, con altro richiamo interno alla rima di *care* con *rare* e *chiare* del sonetto annunciatore della sequenza, sede A di CCXCIII. *onde morte piacque*: per cui la morte, cagionata da quel subitaneo *troncare* di Atropos, mi piacque (cosí Tassoni, Ferrari, Scherillo; ma la maggior parte dei commentatori, a torto, riferisce *onde* al solo *strale*). *oltra nostro uso*: al di là della consuetudine umana, innaturalmente, perché l'uomo teme la morte. Cosí *Par.* I 54: «e fissi li occhi al sole oltre nostr'uso» (Scherillo); anche il tema della Morte amabile («morte piacque»), perché ha toccato il corpo della donna, è dantesco, *Donna pietosa*, 73-76: «Morte, assai dolce ti tegno; | tu dei omai esser cosa gentile, | poi che tu se' ne la mia donna stata, | e dei aver pietate e non disdegno» (*Vita Nuova* XXIII); il perfetto *piacque* è infatti sincronico a *troncaste*, e similmente repentino.

9. *Ché non fu* ... *mai*: le terzine danno il contenuto a «or mi scuso, | anzi me pregio...», vv. 1-2, 'ora mi assolvo dall'accusa che muovevo a me stesso, perché non ci fu mai, finché ella visse, un'anima come la mia cosí gioiosa, libera e vitale che non preferisse innaturalmente soffrire per lei piuttosto che gioire per chiun-

que altra e che non preferisse morire per tale ferita nonché vivere in una prigionia siffatta'; tema della libertà negativa, o della prigionia positiva, di tutto il Libro; cfr. LXXXIX 10-11, introduzione a CCLXX. *a' suoi dí*: al tempo della vita di madonna.

10. *libertà ... vita*: parole rispettivamente antitetiche a *pregion*, *laccio*, *nodo*, vv. 3, 7, 14, e a *colpo*, *morte*, *di tal piaga* | *morir*, vv. 4, 8, 13-14 (Castelvetro). *vaga*: desiderosa, cupida, amante.

11. *cangiasse ... modo*: infrazione all'*ordo naturae* già annunciata mediante «oltra nostro uso» alla fine delle quartine, v. 8.

12. *togliendo anzi*: consentendo, preferendo piuttosto (come ho fatto io); significato dantesco della sestina *Al poco giorno*, 34-36: «che mi torrei dormire in petra | ... | sol per veder...»; CCVI 32. *trar guai*: gemere lamentosamente (in versi), come in *Inf*. V 46-48, sempre in relazione a *cantare*, «E come i gru van cantando lor lai, | ... | cosí vid'io venir, traendo guai, | ombre...»; cfr. XXXVII 96, LXVIII 2. Per il tema trobadorico e siciliano cfr. note a CLXXIV 12-13 («che languir per lei | meglio è, che gioir d'altra») e a CCXXXI 4.

13. *cantar*: gioire, giusta l'equivalenza trobadorica di *chantar* e *rire*, per cui nota a CII 12; anche nell'accezione positiva di XXIII 4 («perché cantando il duol si disacerba»), di LXX 11, ecc. *qualunque*: qualsiasi altra donna; cfr. CLXXIV 13. *tal piaga*: la ferita, il *colpo* di Amore (v. 4), ripreso circolarmente in chiusura a rovesciamento della situazione iniziale. Altro *enjambement* di rallentamento, per cui cfr. nota ai vv. 1-4.

14. *in tal nodo*: in un laccio amoroso, in una prigionia simile a questa. Il testo si chiude con altro doppio *oxymoron* (morire volentieri, felicemente vivere in catene) che rinvia alla doppia antitesi del v. 3. Il *nodo* lega il percorso semantico di *pregion* e di *laccio* (schiavitú positiva) contro la *libertà* negativa dell'amante, per cui anche i valori umanamente naturali della gioia (*allegrezza*, *contenta*, vv. 9 e 14) e della vita (vv. 10 e 14) sono ribaltati.

CCXCVII

Due gran nemiche inseme erano agiunte,
Bellezza et Honestà, con pace tanta,
che mai rebellïon l'anima santa
non sentí poi ch'a star seco fur giunte;

et or per Morte son sparse et disgiunte:
l'una è nel ciel, che se ne gloria et vanta;
l'altra sotterra, che ' begli occhi amanta,
onde uscîr già tant'amorose punte.

L'atto soave, e 'l parlar saggio humile
che movea d'alto loco, e 'l dolce sguardo
che piagava il mio core (anchor l'acenna),

sono spariti; et s'al seguir son tardo,
forse averrà che 'l bel nome gentile
consecrerò con questa stanca penna.

Lo spacco tra cielo e terra, tra vita e morte, tra luce e ombra o polvere dell'esistenza, tra scrittura e paralisi del dire, che caratterizza la microsequenza che precede nel *Fragmentorum liber* (CCXCIII piú il trittico organico CCXCIV-CCXCVI), è vivo in questo *Due* iniziale che marca l'urto polemico delle sostanze in conflitto: «quel *due*, opposizione o alternanza, di cui resta quasi l'impronta, fosse pur remota, nella struttura binaria della massima parte dei suoi versi» (Contini). In questo testo, dentro la dualità e divaricazione estrema del cielo e della terra (vv. 6-7), è inserita la terrestre discordia tra Bellezza e Onestà, miracolosamente coniugate nella vita di madonna contro ogni legge degli *auctores* o di natura (*inseme* ... *agiunte*, con richiamo all'infrazione di CCXCVI 8 e 11); ora sono *sparse et disgiunte* per mano della Morte, in compagnia dei «penseri sparsi» e dissociati dell'amante (CCXCVIII 2). Cosí il poeta, a sua volta divaricandosi, ricerca le «due parti» di lei e di sé (CCXCVIII 6-7) secondo la poetica alterna annunciata dalle rime scambievolmente *fosche* o *chiare*, *aspre* o *soavi* di CCXCIII.

Il sonetto è il primo trascritto dall'autore, in bella copia a pulito, sulla facciata 3*r* degli scartafacci (Vaticano lat. 3196), che contiene di seguito: *Quand'io mi volgo indietro* (CCXCVIII), *Valle che de' lamenti* (CCCI) e *Levommi il mio penser* (CCCII). I quattro testi sono quattro strette variazioni sul tema della spaccatura tra cielo e terra (vv. 6 e 7, CCXCVIII 7, CCCI 13 e 14, CCCII 2 e 14), ai quali va aggregato il sonetto *Quanta invidia* (CCC), proveniente dal *verso* della medesima c. 3 dell'autografo Vaticano, con la stessa tensione: «Quanta invidia io ti porto, avara terra | ... | Quanta ne porto al ciel». Con fondamento

Wilkins argomenta che questa carta insieme alla c. 4 (foglio probabilmente originario) e alla c. 5 (scritta un po' prima, cfr. introduzione a *I' vidi in terra angelici costumi*, CLVI) costituiscano una 'raccolta di riferimento' (la terza) dalla quale attingere per la costituenda 'forma' Chigi del *Canzoniere* (1359-62): «the writing of ff. 3-4 took place in 1359 or 1360» (*The Making*, pp. 158-60); cfr. CCC e CCCIII.

Sonetto su cinque rime secondo lo schema ABBA ABBA, CDE DCE, come CCXCVIII; consonanza di A *-unte* con B *-anta*.

1. *Due gran nemiche* ... *agiunte*: due qualità fortemente antitetiche tra loro, come la bellezza e l'onestà (v. 2), classicamente inconciliabili (ma qui innaturalmete riunite in quel miracolo gentile che è la donna del Libro); cosí Giovenale, *Sat*. X 297-98: «rara est adeo concordia formae | atque pudicitiae» (Daniello); Ovidio, *Heroid*. XVI 290: «lis est cum forma magna pudicitiae» (Vellutello); ma come nelle leggende delle Sante, dalla *buona pulcella* Eulalia a santa Chiara, la *pulchritudo corporis* convive con bellezza dell'anima; cosí di Galatea in *Buc. carm*. XI 96: «exemplarque pudicitie formamque decoris». *inseme* ... *agiunte*: congiunte insieme nella stessa persona (*aggiunte* negli scartafacci). Richiamo interno ai temi della Prima Parte e all'eccezionalità ossimorica di madonna: «Amor s'è in lei con Honestate aggiunto, | con beltà naturale habito adorno...» (CCXV 9-10, CLXXXVI 11, CCXI 9-10).

2. *Bellezza et Honestà*: ipostasi alla maniera di Dante, che con simile bipartizione apre le terzine del sonetto «Due donne in cima della mente mia | ... | Parlan Bellezza e Virtú a l'intelletto»; *Tre donne intorno al cor*, 9. Probabile la suggestione, a distanza di tempo (una prova è la persistenza della rima *-ardo* nelle terzine), d'un sonetto epistolare dell'amico ser Pietro Dietisalvi da Siena, copiato da Petrarca negli scartafacci (*El bell'occhio d'Appollo, dal chui guardo*, Vaticano lat. 3196, c. 10*r*) insieme alla risposta (*Se Phebo al primo amor non è bugiardo*; Solerti, XXVI), entrambi riferibili al 1336-37; anche qui, ad apertura della sirma, lo stesso *conflictus* verbalmente similare: «Belleçça et Honestà che la colora, | perfettamente in altra mai non viste, | furon cagione dell'alto et nuovo effetto. | Ma qual di queste due unite et miste | piú dottò Febo, e qual piú lei honora | non so; dunque adempite il mio difetto» (Pancheri, *Frottola dispersa*, p. 9, nota 15). *con pace tanta*: con tanta concordia, a determinazione di *agiunte*. Con variazione interna: «tra bella e honesta | ... lasciò in dubbio» (nota a CCCXLIII 6-8).

3. *rebellïon(e)*: contrasto, tensione (l'una con l'altra). *l'anima santa*: quella che ora è un'anima beata.

4. *poi ch(e)* ... *giunte*: da quando bellezza ed onestà vennero [*fur giunte*, con valore perfettivo dell'azione subitanea] a stare con lei [*seco*, cioè dal momento della nascita]. Rima ricca e derivativa con *agiunte* e *disgiunte*.

5. *et or per Morte* ... *disgiunte*: e ora dalla Morte (con *per* agente, piuttosto che causale; cfr. XXXVI 1), a giudicare dalla prima soluzione delle minute, dove Morte è personaggio con sua iniziativa violenta, *et or l'à Morte di sua man disgiunte*, in sintonia con *Buc. carm*. XI 86: «manus abstulit omnia mortis». *sparse et disgiunte*: allontanate in luoghi diversi [come le «rime sparse» di I 1: Honestà con l'anima in cielo, Bellezza col corpo «sotterra», vv. 6-7] e disunite. Il raddoppio parasinonimico, nato in seconda battuta negli scartafacci, esaltando l'andamento binario del testo, drammatizza il tema della separazione. Luogo parallelo in CXXXV 26: «et me tenne un ['uno solo, unito'], ch'or son diviso et sparso»; cfr. CCXCVIII 2. In filigrana andrà letto l'*improperium* dantesco della *Vita Nuo-*

va VIII, dove il personaggio Morte allontana da questo mondo la doppia beltà di madonna, *vertute* e *leggiadria* (*Morte villana*, vv. 13-16).

6-7. *l'una* ... | *l'altra*: onestà e bellezza, richiamate in ordine inverso rispetto all'enunciazione del v. 2. Cosí specularmente le due parti dell'anima dell'amante nel sonetto contiguo CCXCVIII 7: «l'una nel cielo et l'altra in terra starsi». *nel ciel* ... *vanta*: lo stesso compiacimento e tripudio del cielo che «di sua chiaritate, | quasi d'un piú bel sol, s'allegra et gloria» in CCCXXVI 9-10. *sotterra, che* ... *amanta*: sotto la terra che copre come un manto, vela i begli occhi. Tema dell'invidia verso la terra che abbraccia il corpo della donna, introdotto da CCLXXVI 9-11: «Questo un, Morte, m'à tolto la tua mano [donde probabilmente l'eliminazione della mano della Morte segnalata al v. 5]; | et tu che copri et guardi et ài or teco, | felice terra, quel bel viso humano» (*viso* sempre come «begli occhi», poi in CCC 1-3, dove anche diametralmente l'invidia verso il cielo, vv. 5-7; *Tr. Et.* 142: «felice sasso, che 'l bel viso serra!»).

8. *onde uscîr* ... *punte*: dai quali occhi un tempo uscirono tanti pungenti dardi d'amore, con richiamo interno allo *strale* amoroso del sonetto che precede, CCXCVI 8. Nel Codice degli abbozzi la seconda lezione dei vv. 7-8, poi abbandonata per ripristinare la prima, è la seguente: *l'altra sotterra, che 'n se stessa amanta* | *gli occhi, onde uscîr* ...

9. *atto soave*: il tipico atteggiamento della donna del *Canzoniere*, dantescamente alta («d'alto loco», v. 10) e *umile*, regale e mansueta; *soave* sta nel campo semantico di *humile* appunto e di *dolce*, in una somma retrospettiva beatificante; cfr. note a XVII 10, XCI 4, CCCX 13; *Tr. Fame* I 90; *Purg.* X 38; CLVII 5, CCXI 9. *parlar saggio humile*: variante interna del «parlar dolce humano» di CCXLIX 11, in armonia con le «parole accorte et sagge» di CV 61, con un di piú di contrasto dato dai temi (sacri) di sapienza e d'umiltà; cfr. CCXIII 1-4. Una seconda soluzione, poi non ammessa, dà negli abbozzi *saggio e humile*. I due stati complementari di soavità e di *parlar* ... *umile* in andamento binario, che scavano nel cuore dell'amante come «miracolo» (v. 11), sono ancora un riflesso di Dante, sonetto *Ne li occhi porta*, sempre ad attacco delle terzine: «Ogne dolcezza, ogne pensero umile | nasce nel core a chi parlar la sente...» (*Vita Nuova* XXI).

10. *d'alto loco*: cioè dal cielo, come luogo di provenienza (CCXCV 11, dove appunto il ricordo del dantesco «miracol gentile», v. 9), in opposizione al «loco humile et basso» di CCXCIV 2, come luogo d'arrivo. Il verbo *movea* (medio, 'si muoveva, proveniva') ambiguamente rimette in azione il tipico *movere* del vento: «L'aura soave che dal chiaro viso | move col suon de le parole accorte | per far dolce sereno ovunque spira...» (cfr. nota a CIX 10). Negli scartafacci la variante *movean*, con verbo plurale per il doppio soggetto (ma vedi nota a LVII 7); nella soluzione definitiva è ristabilita l'alternanza asimmetrica di *movea* con *sono spariti*, v. 12. *dolce sguardo*: ancora un riflesso stilnovistico del «bel guardo soave» di Cino da Pistoia, contestualizzato in LXX 40, cfr. CXIX 89. L'emozione idealizzante è segnalata dalla frattura sintattica del doppio *enjambement* (vv. 9-10, 10-11), che si somma a quello delle terzine tra loro.

11. *piagava*: forte implicazione interna con la *piaga* del sonetto che immediatamente precede, CCXCVI 13; il verbo del passato si scontra con *anchor* del presente (persistenza attraverso il tempo della ferita amorosa). *anchor l'acenna*: e il cuore ancora fa cenno, dà segno di avere ricevuto quelle ferite. Il pronome neutro *l(o)* contiene ellitticamente tutta l'azione di quel *piagare*; gli interpreti malamente traducono «e ancora il cuore ne porta il segno» (Chiòrboli su Leopardi, Scherillo, Santagata) oppure «accenna ancora a piagarlo» (Dotti). Luogo parallelo in *Tr. Et.* 140-41: «Amor mi die' per lei sí lunga guerra, | che la memoria *anco-*

ra il cor *accenna*» (il cuore segnala ancora la memoria, le tracce della guerra di Amore), cfr. nota a CLXXVII 6. Negli scartafacci la lezione *e anchor l'accenna*.

12. *sono spariti*: doppio soggetto l'*atto* e il *parlar* (v. 9), in soluzione *enjambante*; cfr. nota al v. 10. *s'al seguir ... tardo*: se sono lento a inseguire quella che «tacito stanco dopo sé mi chiama» (CCXCIII 14); cfr. CCLXVIII 2-5, CCCXXIV 8-9. Anche nelle rime 'in morte' la donna è vista analiticamente a frammenti come *atto*, *parlar*, *sguardo* (prima terzina).

13. *nome gentile*: il nome nobile e soave che si nasconde in tutto il Libro (V 2, CCXCI 14, CCLXVIII 49, CCCXXVII 14) e anche nella cifra «L'aura gentil» (CXCIV 1).

14. *consecrerò*: «renderò sacro» (Leopardi), con vocalismo latineggiante. Lo stesso tema verbalmente similare in chiusura di CCCXXVII («consecrata fra i nobili intellecti», v. 13), dove appunto il nome è siglato da *L'aura* e da *lauro* iniziali. *stanca penna*: il *calamum fatigatum* del *Secretum* III («Et quid scis an ... mors calamum fatigatum e manibus rapiat... ?», p. 192), impegnato a contraddire la morte delle dolci rime enunciata in CCXCII 12-14. In parallelo *Tr. Et.* 136-137: «quella che piangendo il mondo chiama | con la mia lingua e con la stanca penna»; cfr. nota a LXXIII 91; CCCXXXII 61.

CCXCVIII

Quand'io mi volgo indietro a mirar gli anni
ch'ànno fuggendo i miei penseri sparsi,
et spento 'l foco ove agghiacciando io arsi,
et finito il riposo pien d'affanni,

rotta la fe' degli amorosi inganni,
et sol due parti d'ogni mio ben farsi,
l'una nel cielo et l'altra in terra starsi,
et perduto il guadagno de' miei damni,

i' mi riscuoto, et trovomi sí nudo,
ch'i' porto invidia ad ogni extrema sorte:
tal cordoglio et paura ò di me stesso.

O mia stella, o Fortuna, o Fato, o Morte,
o per me sempre dolce giorno et crudo,
come m'avete in basso stato messo!

Nella fuga del tempo il pensiero isola una massa di tensioni; molte riguardano il passato e il conflittuale dominio del dio Amore, con densità paragonabile a quella del labirintico finale del quarto *Triumphus Cupidinis* (vv. 115 sgg.): *agghiacciare* e *ardere*, *riposo* e *affanni*, *fe(de)* e *inganni*, *guadagno* e *damni*. Ma nel cuore delle stesse quartine ecco il nuovo conflitto del presente, concentrato in quelle «due parti» inconciliabili di cielo e terra (vv. 6-7), di anima e di «terrena scorza» (CCLXXVIII 3), mescolate anche sintatticamente con le antitesi circostanti, talché presente e passato vengono avanti sullo stesso piano. Il testo assomiglia ai sonetti d'anniversario, sia per l'evocazione di quell'entità anch'essa lacerante che è il giorno dell'innamoramento, «o per me sempre dolce giorno et crudo» (v. 13; Cochin, Zingarelli, Scherillo, Santagata), sia per l'adozione dei tipici lemmi denotativi della ricorrenza, in rima o chiusi dentro il verso: *anni*, *affanni*, *inganni*, *danni* (asse semantico del tempo e del dolore) e *arsi* (intensità della fiamma amorosa; cfr. introduzione a CCLXXI e a CCLXXVIII). Un anniversario comunque senza piú scansione temporale, né in positivo (Prima Parte) né in negativo (Seconda Parte).

Il testo è copiato dall'autore, senza ulteriori interventi, sulla c. 3*r* degli scartafacci, in seconda posizione dopo il sonetto *Due gran nemiche inseme*, col quale condivide quel *Due* tematico come eco del cielo e della terra; cfr. introduzione a CCXCVII.

Sonetto su cinque rime secondo lo schema ABBA ABBA, CDE DCE come CCXCVII. Assonanza di A *-anni* con B *-arsi*, sintomo della compattezza anche fonica delle quartine.

1. *Quand'io mi volgo indietro*...: l'*incipit* ricorda quello del sonetto 'equivoco' *Quand'io son tutto vòlto in quella parte* (XVIII), con nostalgia nello spazio come qui nel tempo. *mirar*: guardare (col pensiero). Da *mi volgo* ... *a mirar* dipendono, con velocità sintattica pari alla *fuga temporis*, tanto *spento*, *finito*, *rotta* e *perduto* (vv. 3, 4, 5, 8), quanto *farsi* e *starsi* (vv. 6-7); ma l'attualità di *farsi* e *starsi* rivela la dipendenza puramente formale: in realtà uno zeugma complicato sintatticamente, che esalta la lacerazione fra passato e presente. Per l'intercambiabile sinonimia petrarchesca di *mirare*, *vedere* o *guardare* cfr. note a CLXXXVIII 5, CXCII 1, CCLXVIII 56, CCCXXIII 56.

2. *ànno fuggendo* ... *sparsi*: gli anni che fuggendo hanno sparpagliati i pensieri dell'amante, ora impossibilitati a «ragionare inseme» d'uno stesso unico *obgetto* (CCXCV 2). Cosí in un testo d'anniversario: «e quando fia quel giorno | che, *mirando il fuggir degli anni* miei, | esca del foco...?» (CXXII 9-11). Notabile l'implicazione con le bellezze *sparse et disgiunte* di madonna nel sonetto che precede, CCXCVII 5.

3. *et spento 'l foco*: e vedo spento il «mio foco» (CCCXX 13). Parallelamente nell'anniversario negativo di CCLXXI 13: «et rotto 'l nodo, e 'l foco à spento et sparso»; cfr. LV 1 e 11, CCCIV 9. *agghiacciando io arsi*: il letterario e costituzionale conflitto dell'amante, che sente «nel mezzo de le fiamme un gielo» (CXXII 4; cfr. note CV 90, CXXXIV 2, CCCXXXV 7), anche d'intonazione sacra; cosí Giovanni di Garlandia, *Epithalamium*, III 195-96: «Alsit et arsit homo ... medio frigus in igne fuit».

4. *et finito* ... *affanni*: e vedo finita la mia quiete piena d'affanni. Altro *oxymoron* della pace e della guerra, che raddoppia quello del caldo e del gelo del verso precedente. Luogo parallelo nella somma di *oxymora Amoris* di *Tr. Cup.* IV 145: «stanco riposo e riposato affanno» (cfr. v. 8), nonché nella canzone CXXVII 42, dove contraddittoriamente la donna è «cagion sola et riposo de' miei affanni». Nella lista di conflitti amorosi di Alano una similmente inquieta *egra quies* (*De planctu Naturae*, metr. IX 16).

5. *rotta la fe'* ... *inganni*: e vedo infranta la mia fiducia nelle illusioni di Amore, con altro contrasto tra *fe(de)* e *inganni*. Similmente in *Tr. Cup.* IV 147: «perfida lealtate e fido inganno».

6. *et sol due* ... *farsi*: e vedo che ogni mio bene [la donna del Libro, XXXVII 6, CCCI 12] è diviso in due parti, entrambe irraggiungibili per il poeta-amante, una in cielo e l'altra in terra (v. 7). L'avverbio *sol* rimarca la pluralità del *ben(e)* di madonna (rievocato in CCXCIX) contro quel *due* limitativo e lontano: quindi un'altra tensione implicita del testo. In parallelo e a conferma: «Morte ... | In un momento ogni mio ben m'ài tolto» (CCLXXXIII 1-5), «L'alma d'ogni suo ben spogliata et priva» (CCXCIV 5), «Ogni mio ben crudel Morte m'à tolto» (CCCXLIV 9).

7. *l'una* ... *l'altra*...: la divaricazione annunciata nel sonetto che precede, «l'una è nel ciel ... | l'altra sotterra» (CCXCVII 6-7); cfr. CCXC 8. *starsi*: verbo medio ('vedo che sta').

8. *et perduto* ... *damni*: e vedo perduta la remunerazione (sperata) dei miei mali. Altro rinvio alla situazione conflittuale di *Tr. Cup.* IV 143: «e dannoso guadagno ed util danno».

9. *i' mi riscuoto*: in relazione a quel lungo *Quand(o)* ... che apre le quartine, marcate da segnali contraddittori e linguisticamente complessi, come in un sogno. Nella stessa posizione ad attacco della sirma in CXI 9: «I' mi riscossi; et ella oltra, parlando, | passò», laddove la fronte contiene l'apparizione di madon-

na, cfr. CCCXXIX 5. Forse un'eco di Dante, *Li occhi dolenti*, 49-51: «E quando 'l maginar mi ven ben fiso, | giugnemi tanta pena d'ogne parte, | ch' io mi riscuoto» (*Vita Nuova* XXXI). *nudo*: spogliato di tutto, privo d'ogni bene, come l'anima «d'ogni suo ben spogliata et priva» di CCXCIV 5. In trasparenza l'apostolo Paolo, *1 Cor* IV 11: «Usque in hanc horam et esurimus et sitimus et nudi sumus, ... et instabiles sumus», per cui cfr. nota a CCCI 13.

10. *porto invidia*: tema del vicino sonetto «Quanta invidia io ti porto, avara terra | ... | Quanta ne porto al ciel» (cfr. nota a CCC 1). *ogni extrema sorte*: la condizione piú miserevole, con forte richiamo di questo *ogni* all'antitetico *ogni mio ben* del v. 6; cfr. *Inf.* III 47-48: «e la lor cieca vita è tanto bassa, | che 'nvidïosi son d'ogne altra sorte» (Ferrari).

11. *cordoglio et paura*: dolore e timore, passato e futuro ugualmente negativi. Con cadenza similare CCXXXIV 14: «tal paura ò di ritrovarmi solo».

12. *stella* ... *Morte*: il quadrinomio raddoppia in crescendo negativo il binomio di *cordoglio* e *paura*; cfr. CCLXXIV 2, CCCLXVI 18 e CLXXIV 1-2, «Fera stella ... fu sotto ch'io nacqui».

13. *dolce* ... *et crudo*: il giorno dolce e crudele dell'innamoramento, ossimorico come il «dolce amaro | colpo» (CCXCVI 3-4) che misura tutti questi anni fuggiti via (vv. 1-2). Poco sostenibile l'interpretazione vulgata secondo la quale *dolce* è il giorno dell'innamoramento e *crudo* quello della morte (sempre il 6 aprile, CCXI 12-14, CCCXXXVI 12-14; *Tr. Mor.* I 133-34: «il dí sesto d'aprile, | che già mi strinse, et or, lasso, mi scioglie»), perché nell'economia sentimentale del Libro il dí fatale è anch'esso dialettico, una beatitudine e una condanna, come ad attacco del sonetto CLVII: «Quel sempre acerbo et honorato giorno», «quel giorno | che mi fe' ricco et povero in un punto» (CCI 5-6), talché quel *giorno* s'impone come il quinto elemento che, con *stella*, *Fortuna*, *Fato* e *Morte*, abbatte il poeta-amante, «come m'avete in basso stato messo!» (v. 14). Fortuna, Fato e Morte sono i nemici di tutti (CCLXXIV, CCCLXVI 18), mentre *mia* (stella) e *per me* (giorno) scavano nella vicenda privata.

14. *m'avete*: tutti insieme, stella, Fortuna, Fato, Morte e giorno. *stato*: condizione. Il «basso stato» proietta nel testo la tensione verso l'alto dei sonetti precedenti: «com'alta donna in loco humile et basso» (CCXCIV 2), «L'atto soave ... | che movea d'alto loco» (nota a CCXCVII 10; CCCXXXIII 4).

CCXCIX

Ov'è la fronte, che con picciol cenno
volgea il mio core in questa parte e 'n quella?
Ov'è 'l bel ciglio, et l'una et l'altra stella
ch'al corso del mio viver lume denno?

Ov'è 'l valor, la conoscenza e 'l senno?
L'accorta, honesta, humil, dolce favella?
Ove son le bellezze accolte in ella,
che gran tempo di me lor voglia fenno?

Ov'è l'ombra gentil del viso humano
ch'òra et riposo dava a l'alma stanca,
et là 've i miei pensier' scritti eran tutti?

Ov'è colei che mia vita ebbe in mano?
Quanto al misero mondo, et quanto manca
agli occhi miei che mai non fien asciutti!

La mortalità dell'impero della bellezza nelle sue umane varianti (CCXCVII) è il tema di questo testo, impostato anaforicamente sulla formula interrogativa, classica e cristiana, dell'*Ubi sunt?*, che veicola il tema ascetico della decadenza, in versi e in prosa (*Tr. Mor.* I 82-84, *Fam.* XVII 3, 46-48). La donna che nell'ultima anafora dell'ultima terzina viene sommessamente evocata come *colei* secondo il già evasivo 'canone' trobadorico, «Ov'è colei che mia vita ebbe in mano?», risulta dalla somma di tutte le grazie del corpo e dello spirito nominate nei versi precedenti, *fronte*, *ciglio*, *l'una et l'altra stella* di quegli occhi lucenti, *valor*, *conoscenza* e *senno*, *dolce favella* (quartine), ed è progressivamente avvicinata e raggiunta mediante i segnali mentali e fonosimbolici dell'*ombra* e dell'*òra* (prima terzina: *l'òra = l'aura = Laura*) adombrata nell'unica sua possibile fisicità. Cosí in sintesi e con eleganza Castelvetro: «Ricerca le piú nobili parti di Laura partitamente [vv. 1-11], e alla fine Laura [v. 12]; e non la trovando, grida che manca assai al mondo e agli occhi suoi [vv. 13-14]».

Sonetto su cinque rime secondo lo schema ABBA ABBA, CDE CDE, come i prossimi cinque sonetti.

1. *Ov'è*: questo *ov(e)* anaforico, ad attacco dei quattro piedi del sonetto (con raddoppio nelle quartine, vv. 3 e 7), si spande allitterando in tutto il testo mediante *volgea*, *viver*, *valor*, *favella*, *voglia*, *viso*, *là 've*, *vita*, con intreccio fonico marcato. *con picciol cenno*: un breve cenno, ma orientativo del corso di un'intera vita; forse un segno del divino («ad nutum ei» del Libro di Giobbe, XXVI

11), con clausola dantesca, *Purg.* VI 141, «fecero al viver bene un picciol cenno» (Trovato).

2. *volgea*: indirizzava. *in questa parte* ... *quella*: alternanza che si oppone alle sole «due parti» del sonetto che precede, CCXCVIII 6; cfr. CXXVII 1.

3. *bel ciglio*: lo stesso *ciglio* che guida le azioni dell'amante nel sonetto *L'alma mia fiamma*, per cui nota a CCLXXXIX 13. *l'una et l'altra*: è ristabilita in positivo l'alternanza negativa dei due testi precedenti, «l'una è nel ciel, ... | l'altra sotterra» (CCXCVII 6-7), «l'una nel cielo et l'altra in terra» (CCXCVIII 7). *stella*: gli occhi-lume della donna, come una doppia stella polare che guida i naviganti nella tempesta (v. 4, cfr. LXXIII 46-51), duplice (*l'una et l'altra*) per raddoppio di smarrimento e di nostalgia; cfr. nota a CCXXXIII 9. Ricordo sottile di Ovidio, *Met.* III 420, dove Narciso sull'erba guarda nell'acqua la meraviglia che è lui stesso: «Spectat ... geminum, sua lumina, sidus» (Castelvetro). Implicazione equivoca con la *stella* di CCXCVIII 12.

4. *corso*: sempre nella metafora della navigazione; cfr. CCXIV 32. *lume denno*: illuminarono; cfr. CCCXXI 6-7.

5. *valor* ... *senno*: ingredienti (sapienziali) costanti degli «angelici costumi» e delle «celesti bellezze» della donna del Libro, come in CLVI 9 (testo proveniente da c. 3*v* degli scartafacci), che esprimono l'insieme delle virtú cortesi. *conoscenza*: la facoltà intellettiva del conoscere, spesso in antico in coppia sinonimica con *savere* (*Inf.* XXVI 120, ecc.).

6. *accorta* ... *favella*: nella gamma di «accorte parole» (XXXVII 86), «parole - accorte et sagge» (CV 61), «suon de le parole accorte» (CIX 10), «parole honeste accorte» (CLXX 3), «soavi parolette accorte» (CLXXXIII 2), cfr. CCCXXXVI 8. *honesta, humil*: piena di decoro e mite, con aggettivazione stilnovistica improntata a spiritualità; anche il colore della veste di Beatrice è «umile e onesto» nella prosa della *Vita Nuova* (II 3). Richiamo interno al «parlar saggio humile» di CCXCVII 9. Il rimpianto per la «dolce favella» d'un tempo (cfr. CCCXXXVI 8; Dante, *Amor, che movi*, 21), similmente formulato, anche nella prosa di *Fam.* VIII 7, 22 a Socrate: «Ubi dulces nunc amici, ubi sunt amati vultus, ubi verba mulcentia, ubi mitis et iocunda conversatio?».

7. *accolte in ella*: raccolte in lei, in antitesi a *sparse et disgiunte* di CCXCVII 5; cfr. CXXVII 76. Il caso obliquo *ella* è comune in antico, e anche dantesco (*Inf.* III 42, *Purg.* XXVII 138, ecc.).

8. *gran tempo*: a lungo, con la formula dantesca impiegata in *Lasso me*, cfr. nota a LXX 12-14. *lor voglia fenno*: fecero di me quello che vollero.

9. *ombra gentil*: tessera ambigua che rimette in moto il sistema dell'ombra protettiva e ispiratrice del lauro (che infatti è «arbor gentil» LX 1-4, o «gentil pianta» LXIV 9), generatrice di refrigerio e di pace, *òra et riposo* (v. 10). Di fatto l'ombra indica quel tanto di turbativa similitudine al vero modello che l'autore descrive in *Fam.* XXIII 19, 12 al Boccaccio: «umbra quedam et quem pictores nostri aerem vocant, qui in vultu inque oculis maxime cernitur»; pertanto il verso risulta una variante di «aria del bel viso» della ballata *Di tempo in tempo* (cfr. nota a CXLIX 3) nonché del contiguo sonetto CCC 3, dove non a caso «l'aria del bel volto» produce *pace*. *humano*: benigno, amabile, nella gamma semantica annunciata da *humil(e)* del v. 6. Parallelamente in CXXVII 46 e in CCLXXVI 11: «quel bel viso humano».

10. *òra*: l'aura o soffio o spirito rasserenante del lauro-Laura, evocato con la stessa funzione nella somma di CCCXXVII 1-3, «L'aura et l'odore e 'l refrigerio et l'ombra | del dolce lauro et sua vista fiorita, | lume et riposo di mia stanca vita». La forma monottongata di *aura* anche in CXXVII 80, CXXXI 10, CCV

4, CCLXXX 9, CLXXVI 9, cfr. introduzione a CCXCI. *riposo* ... *a l'alma stanca*: come all'inizio della canzone CCCLIX 2, «per dar riposo a la mia vita stanca». Forse nel verso un riflesso delle *Metamorfosi*, laddove Cefalo stanco dopo la caccia cerca «frigus et umbras | et ... auram», invocando l'Aura come persona (da cui il tragico equivoco di Procri): «Aura petebatur medio mihi lenis in aestu, | auram exspectabam; *requies erat illa labori*. | ... *Tu me reficisque fovesque*» (*Met*. VII 811-18).

11. *là 've*: là ove, dove, con *variatio* rispetto a *Ove* anaforico (antico sicilianismo). *pensier'* ... *tutti*: i pensieri dell'amante sono scritti uno per uno nel viso-sguardo di lei (v. 12), dove sono leggibili agli altri, come nell'*incipit* «La donna che 'l mio cor nel viso porta», a norma stilnovistica; cfr. nota a CXI 1.

12. *mia vita ebbe in mano*: richiamo interno a «colei ch'avendo in mano | meo cor» di CCLXXXVIII 3-4. Rima ricca con *humano*.

13. *Quanto* ... *quanto*: iterazione che in orizzontale e in chiusura sostiene l'anafora, in tessuto fortemente allitterante (*misero mondo*, *manca*, *miei*, *mai*) interrotto mediante *enjambement*. Di fatto un preludio alla partitura anaforica del sonetto che segue, *Quanta* ... *Quanta* ... (CCC). *misero mondo*: fatto povero senza di lei, come in CCCXIX 5.

14. *occhi miei*: diametrali al campo semantico di *fronte*, *stella*, *viso*. *mai* ... *asciutti*: non saranno mai senza lacrime, secondo la promessa-minaccia di Amore, «forse non avrai sempre il viso asciutto» (XCIII 13; cfr. XXX 9, nota a CCCXXII 1-2). Ma piú avanti nel Libro è madonna che asciuga le lacrime: «Con quella man che tanto desïai, | m'asciuga li occhi...» (nota a CCCXLII 10), su rintocco dell'*Apocalisse* XXI 4: «Et absterget Deus omnem lacrimam ab oculis eorum, et mors ultra non erit, neque luctus, neque clamor neque dolor erit ultra».

CCC

Quanta invidia io ti porto, avara terra,
ch'abbracci quella cui veder m'è tolto,
et mi contendi l'aria del bel volto,
dove pace trovai d'ogni mia guerra!

Quanta ne porto al ciel, che chiude et serra
et sí cupidamente à in sé raccolto
lo spirto da le belle membra sciolto,
et per altrui sí rado si diserra!

Quanta invidia a quell'anime che 'n sorte
ànno or sua santa et dolce compagnia
la qual io cercai sempre con tal brama!

Quant'a la dispietata et dura Morte,
ch'avendo spento in lei la vita mia,
stassi ne' suoi begli occhi, et me non chiama!

I quattro elementi del sonetto sono quattro moti d'invidia verso chi è vicino a madonna, o terra, o cielo, o spirito, o Morte, cioè verso l'universo intero nei suo quattro elementi, terra, aria, fuoco, acqua, in un sistema anaforico imperfetto e alternativo (vv. 1, 5, 9, 12). Laddove la reticenza dell'anafora è maggiore e la parola *invidia* è scalarmente taciuta, «Quant'a la dispietata et dura Morte» (v. 12), la Morte ha una rappresentazione ambigua: è «dispietata et dura», come madonna (già l'aggettivo *dispietata* è un indice 'petroso', *Cosí nel mio parlar*, 22; CXII 6), ed ha sede negli occhi, come Amore (v. 14). La sostituzione della Morte ad Amore, se fa parte dello stesso disegno di superamenti a catena dei *Trionfi*, getta luce sul nuovo motivo della Morte che, stando «ne' suoi begli occhi», fa innamorare; perciò tanto piú femminilmente «dura» nel respingere l'amante: «et me non chiama!» (v. 14).

Il sonetto è trascritto dall'autore in bella copia sulla facciata 3*v* degli scartafacci (Vaticano lat. 3196), che contiene di seguito: *Amor che meco al bon tempo ti stavi* [CCCIII], *I' vidi in terra angelici costumi* [CLVI, in seconda stesura] e *Non fur ma' Giove et Cesare sí mossi* [CLV]. La sequenza 'in morte' di questa carta comincia in 3*r*, con la spaccatura tra cielo e terra di *Due gran nemiche* (cfr. introduzione a CCXCVII, qui vv. 1 e 5) e tocca anche la serie 'in vita', se la seconda redazione di *I' vidi in terra* gioca anch'essa su questa tensione (vv. 1 e 12, cfr. introduzione a CLVI). Tra i collegamenti formali della serie inserita nella Seconda Parte anche la costanza della rima A, che nel sonetto *Levommi il mio penser* di c. 3*r* è B, sempre *terra*, *serra*, *guerra* (CCCII).

Sonetto su cinque rime secondo lo schema ABBA ABBA, CDE CDE, come CCXCIX e CCCI-CCCIV.

1. *Quanta invidia*: tema dell'invidia verso le sostanze vicine al corpo della donna, già presente nella Prima Parte 'in vita' nel sonetto *Lieti fiori* su ricordo della *Lydia* dell'*Appendix* virgiliana, «o soave contrada, o puro fiume, | ... | quanto v'invidio gli atti honesti et cari!» (cfr. nota a CLXII 12), qui rovesciato 'in morte', con l'anticipo di CCXCVIII 10, «i' porto invidia ad ogni extrema sorte», cfr. CCLXXVI 9-11. *avara*: perché custodisce e nasconde il prezioso oggetto che è la donna del Libro (vv. 2-3); cosí nel sonetto dell'*augelletto* CCCLIII 10-11: «quella cui tu piangi è forse in vita, | di ch'a me Morte e 'l ciel son tanto avari». Nella stessa gamma semantica il *cupidamente* del cielo, v. 6.

2. *abbracci*: verbo virgiliano (simile all'*amantare* di CCXCVII 7), *Aen*. V 30-31, «tellus ... gremio complectitur ossa» (Castelvetro); *abracci* nella scelta formale degli scartafacci. *quella cui veder m'è tolto*: quella che mi è impedito di vedere, che non posso vedere piú. Richiamo interno a «In un momento ogni mio ben m'ài tolto», sempre in rima con *volto* e *sciolto*, di CCLXXXIII 5. Per il motivo cfr. CCCII 10-11.

3. *mi contendi*: mi vieti, mi sottrai; cfr. note a XXVIII 107-8, CLIII 2, CCLXXVII 13. *l'aria del bel volto*: stilema interno del *Canzoniere*, «quel'aria dolce del bel viso adorno» (CXXII 13), «l'aria del bel viso | e degli occhi leggiadri» (CXLIX 3-4), con la variante «l'ombra gentil del viso humano» del sonetto *Ov'è la fronte* che immediatamente precede, nota a CCXCIX 9. Intanto *l'aria*, alla scadenza del primo emistichio settenario, s'intreccia con *avara* in rapporto paronomastico.

4. *pace* ... *guerra*: serenità e affanno, con la tensione uguale e contraria a quella del sonetto «Pace non trovo, et non ò da far guerra» (CXXXIV 1), con le stessa rime *terra* e *serra*, quasi un'autocitazione dentro l'oscillazione tra cielo e terra (CXXXIV 3). La *pace* rinvia tematicamente al *riposo* di CCXCIX 10.

5. *ne porto*: ho d'invidia. La *variatio* dentro l'anafora caratterizza tutte le sedi ad attacco di ciascun piede, vv. 9 e 12. *chiude et serra*: racchiude in sé e trattiene l'anima liberata (v. 7); quindi il doppio *enjambement* dei vv. 5-6 e 6-7 esalta la tensione di *serrare* e *sciogliere*. Binomio di contenuto uguale e contrario a quello di *Pace non trovo*: «Tal m'à in pregion, che non m'apre né serra» (nota a CXXXIV 5 e CCLXXV 13, cfr. CXXVIII 12). Il tema della prima quartina rinvia al «ciel, che se ne gloria et vanta» di CCXCVII 6.

6. *cupidamente*: «risponde ad *avara* del primo verso» (Chiòrboli); Morte e cielo sono infatti *avari* in CCCLIII 11. *in sé raccolto*: si oppone mentalmente alle belle cose *sparse et disgiunte* su questa terra di CCXCVII 5.

7. *spirto* ... *sciolto*: l'anima libera, giusta la dittologia sinonimica *liberum et solutum*, per cui nella sestina CCXIV 34-35 «rendimi ... libera et sciolta | l'errante mia consorte» (sempre l'anima); cfr. nota a XCVI 12. Le *belle membra* rinviano in controcanto alla situazione iniziale di *Chiare, fresche et dolci acque*, cfr. nota a CXXVI 2; *Purg*. XXXI 50-51.

8. *et per altrui* ... *si diserra*: il cielo, che per gli altri spiriti si spalanca cosí raramente (poeta compreso, in prospettiva), perché angusta è la porta del cielo (*Mt* VII 14). Concettualmente *sí rado* si oppone a *sí cupidamente* (Chiòrboli). Alla clausola interna del primo emistichio quinario *altrui* fa eco a *cui* del v. 2 (al settenario). Rima ricca e derivativa con *serra*.

9-10. *quell' anime* ... *compagnia*: quelle per le quali si sono disserrate le porte del paradiso, che ora hanno la sorte di stare in sua compagnia. Questo forte

or della beatitudine attuale degli altri, che si oppone a *cercai* dell'Io inappagato, è aggiunto nell'interlinea degli scartafacci. La *santa* ... *compagnia* anticipa i *santi vestigi* e le *sante dolceze* enunciate piú avanti nel Libro, CCCVI 12, CCCVIII 3.

11. *con tal brama*: con desiderio tale, quale è quello delle anime beate. In parallelo: «E' non si vide mai cervo né damma | *con tal desio cercar* fonte né fiume, | qual io...» (CCLXX 20-22).

12. *Quant'a la dispietata* ... *Morte*: quanto invidio la Morte, crudele verso di me (per le ragioni enunciate nei due ultimi versi); *dispietata* come nella ballata CCCXXIV 4, *dura* come in CCCLX 57, cfr. CCCXXXII 7.

13-14. *ch' avendo spento* ... *me non chiama*: la Morte, che avendomi tolto la vita insieme a lei [*in lei*], che era mia vita, non mi chiama a sé. Tema cristiano della morte che non ascolta i derelitti, «Qui expectant mortem et non venit, quasi effodientes thesaurum; gaudentque vehementer cum invenerint sepulcrum» (*Iob* III 21-22), come in XXXVI 12-14: «et io ne prego Amore, et quella sorda | che mi lassò de' suoi color' depinto, | et di chiamarmi a sé non le ricorda». *stassi* ... *occhi*: sta, risiede negli occhi della donna, dove un tempo stava Amore. Questo *stassi* (medio) rinvia strettamente all'*incipit* del sonetto «Amor che meco al buon tempo *ti stavi*» (CCCIII), copiato dall'autore di seguito a questo sulla c. 3*v* degli scartafacci. Forse un'eco di Dante, *Donna pietosa*, 73-75: «Morte, assai dolce ti tegno; | ... | poi che tu se' ne la mia donna stata...» (*Vita Nuova* XXIII).

CCCI

Valle che de' lamenti miei se' piena,
fiume che spesso del mio pianger cresci,
fere selvestre, vaghi augelli et pesci,
che l'una et l'altra verde riva affrena,

aria de' miei sospir' calda et serena,
dolce sentier che sí amaro rïesci,
colle che mi piacesti, or mi rincresci,
ov'anchor per usanza Amor mi mena:

ben riconosco in voi l'usate forme,
non, lasso, in me, che da sí lieta vita
son fatto albergo d'infinita doglia.

Quinci vedea 'l mio bene; et per queste orme
torno a vedere ond'al ciel nuda è gita,
lasciando in terra la sua bella spoglia.

Una moltitudine di testimoni rende visibile Valchiusa, dove invariabilmente ancora «per usanza Amor mi mena» (v. 8). Ciascun elemento di quel paesaggio interiore è evocato e invocato in una enumerazione verticale, *Valle*, *fiume*, *fere*, *aria*, *dolce sentier*, *colle* (quartine), cosí come in orizzontale le stesse sostanze acquistano spazio e volume nel vicino sonetto CCCIII, crescendo in proporzione al 'crescere' del fiume di lacrime (v. 2); costante è la compagnia di Amore, come nella situazione iniziale di *Solo et pensoso*, con le stesse interagenti cose della natura, *monti*, *piagge*, *fiumi*, *selve*, *vie* ... *selvagge* (terzine di XXXV). Ma la visibilità del luogo è percorsa dalle ombre contrarie dei *lamenti*, del *pianger*, dell'*amaro* e del *rincrescere* dell'Io smarrito, disordinatamente raggiunto da alcune luci e segni positivi (*vaghi augelli*, *verde riva*, *aria* ... *calda et serena*, *dolce*, *piacesti*), talché la discordante visione delle cose e di sé è offuscata («ben riconosco in voi l'usate forme, | non, lasso, in me», vv. 9-10) e lascia spazio all'assenza che si concentra nelle parole-chiave di *orme* e di *spoglia* (ultima terzina). Mancando la donna nel paradiso perduto di Valchiusa, la *quête* si sposta nell'altrove, dove il cielo specularmente *serra* e chiude, come la doppia «verde riva» incantata *affrena* (v. 4), «quella ch'io cerco, et non ritrovo in terra» (CCCII 2).

Il sonetto è copiato dall'autore sulla c. *3r* del Codice degli abbozzi, che contiene la sequenza 'in morte' CCXCVII-CCXCVIII-CCCI-CCCII, cfr. introduzione a CCXCVII. Se il tema unitivo di questa scelta quasi definitiva, fissata nelle minute, è l'insanabile dualità del cielo e della terra introdotta da *Due gran nemiche* (CCXCVII), e se il forte legamento del dittico finale di c. *3r* è attestato

dal motivo di cercare in cielo quello che non si trova in terra (CCCI-CCCII), anche come respiro musicale questo sonetto richiama *Quand'io mi volgo*, dove il verbo principale è ugualmente ritardato all'inizio delle terzine, *ben riconosco* e *i' mi riscuoto* (v. 9, CCXCVIII 9), con ulteriore bipartizione e tensione a puro livello sintattico e strutturale. Per alcuni il testo è riferibile all'estate del 1351, come forse il trittico di «emozioni valchiusane» CCLXXIX-CCLXXXI, che però non sono le stesse.

Sonetto su cinque rime secondo lo schema ABBA ABBA, CDE CDE, procedendo nella serie, cfr. CCC.

1. *Valle*: primo dei sei elementi evasivamente evocati (tre per quartina); l'agnizione del poeta («ben riconosco», v. 9) coinvolge il lettore che nell'economia del Libro riconosce Valchiusa sia per la contiguità con le «valli chiuse» dell'omogeneo sonetto CCCIII 6 sia per il verbo *affrena* (v. 4), sostitutivo del concetto di 'chiudere', in base all'eziologia adombrata in due sonetti contigui: «In una valle chiusa d'ogni 'ntorno, | ch'è refrigerio de' sospir' miei lassi» (CXVI 9-10), «Se 'l sasso, ond'è piú chiusa questa valle, | di che 'l suo proprio nome si deriva...» (CXVII 1-2). Il primo verso intona la rassegna dei «testimon' de la mia grave vita», come nella prima *cantilena oculorum*: «O poggi, o valli, o fiumi o selve, o campi...» (cfr. nota a LXXI 37), poi ripresa in CCCIII; CCLXXX, CCLXXXVIII 1-2. I *lamenti* (poetici, per cui Scherillo parla di *lais*) che riempiono la valle privilegiata rimandano all'attacco di CCLXXXVIII, «I' ò pien di sospir' quest'aere tutto...».

2. *fiume ... cresci*: la Sorgue, fiume dell'anima e della memoria (CXXVI 1, CXXXV 93, CXLVIII 7-8, CLXII 9-11, CCLIX 8, CCLXXIX 3, CCLXXXI 9-11, CCCIII 4), che s'alimenta del pianto dell'amante; «iperbole» (Castelvetro) forse fondata sull'immaginario di Ovidio, *Met.* I 583-85, dove il dio-fiume Inaco s'ingrossa delle sue lacrime: «Inachus unus abest imoque reconditus antro | fletibus auget aquas natamque miserrimus Io | luget ut amissam...» (Santagata). Infatti il crescere del fiume, poi assimilato a se stesso (CCCIII 4), coincide con la crescita delle sostanze evocate, «fior', frondi, herbe, ombre...» (CCCIII 5-6). *del*: causale.

3. *fere selvestre*: le *ferae silvarum* di *Ps* XLIX 10, sintomo di solitudine (CCXXVI 2, CCLXXXVII 13), e anch'esse «testimoni» della vita amara (CCLXXXVIII 13-14). L'aggettivo *selvestre* ha il vocalismo di *selva* e l'antica uscita in *-e* etimologica. *vaghi augelli*: vaganti, come i «vaghi habitator' de' verdi boschi» (CCCIII 9, con voluto richiamo interno) e come il «Vago augelletto» di CCCLIII 1; «avis vagas» in Orazio, *Carm.* IV IV 2 (Scherillo). *pesci*: anch'essi richiamati nella rassegna valchiusana di CCLXXX 9-10, «L'acque ... l'òra e i rami | et gli augelletti e i pesci e i fiori et l'erba», nonché in CCCIII 10-11 mediante preziosa perifrasi.

4. *verde riva*: la stessa «verde riva» partecipe della canzone CXXV 49, con le *verdi rive fiorite* del passero solitario (nota a CCXXVI 13), qui raddoppiata (*l'una et l'altra*, cfr. nota a CCXCIX 3) per raddoppio di nostalgia; «fra queste rive» stava infatti Amore, cfr. note a CCCIII 2 e a CCXXVI 13. Evocazione simile in prosa, *Fam.* XV 3, 11: «Totis diebus aridos montes, roscidas valles atque antra circumeo, *utranque Sorgie ripam sepe* remetior». *affrena*: tiene a freno, racchiude e rinchiude, perché nessuno vorrebbe fuggire dal paradisiaco giardino di Valchiusa, da quell'*hortus conclusus*, sia terra sia acqua.

5. *aria ... serena*: aria calda e serena sospirata (e inspirata) da me; simili i «luoghi da sospirar» della valle evocata in CCLXXX 5-6. Tutti i commentato-

ri, a partire dal Gesualdo («calda, perché il sospiro è aere acceso nel cuore, e serena perché il sospiro a guisa di vento spira, e il vento sgombrando la nebbia rasserena l'aere intorno»), spiegano la coppia aggettivale come effetto indotto dai *sospir(i)*, quindi con *de'* causale come al v. 2 (cosa già di per sé poco ammissibile), non senza un qualche sospetto del Muratori; ma *calda et serena* (apposizione) è la *quidditas* stessa dell'aria di Valchiusa, interagente con l'essenza e con la presenza della donna in situazione primaverile, basta pensare agli *incipit* interfacciati del ciclo dell'Aura: «L'aura serena che fra verdi fronde | mormorando a ferir nel volto viemme» e «L'aura gentil che rasserena i poggi | destando i fior'...» (CXCVI e CXCIV); in piú, decisivamente, nella prima canzone della Seconda Parte: «e 'l lume de' begli occhi che mi strugge | soavemente al suo caldo sereno, | mi ritien con un freno [*affrena* del v. 4, con mescolanza di natura e persona nella 'prigionia' valchiusana] | contra chui nullo ingegno o forza valme» (CCLXIV 77-80); cfr. note a CCLXXX 6, CCLXXXVI 1 e CVIII 4. Rima ricca con *affrena*.

6. *dolce* ... *amaro*: secondo l'oscillazione costante del Libro; cfr. nota a CCXCVI 1-4; intanto *dolce* anticipa la peculiare designazione dei dolci colli di Valchiusa (CCIX 1, CCCXX 1), evocati anche nella lista di CCCIII 6. Il *sentier(o)* è quello della vita amorosa, «erto» (CLXIII 8) ma pieno di promesse (CXLII 35). *che sí amaro rïesci*: che ora [v. 7] risulti tanto amaro; e anche: che ora giungi, vai a finire, «fai capo» (Ponchiroli) a tanta amarezza; cfr. *Purg.* II 132.

7. *colle*: il «Fresco, ombroso, fiorito et verde colle» che tiene con sé il cuore dell'amante nel dittico CCXLII-CCXLIII. *piacesti* ... *rincresci*: raddoppio della tensione tra *dolce* e *amaro* del verso precedente, con rinvio tematico rovesciato a «or mi diletta et piace | quel che piú mi dispiacque» di CCXC 1-2. Similmente *Inf.* XXVII 82, «ciò che pria mi piacëa, allor m'increbbe» (Trovato). Rima ricca con *cresci* e gioco paronomastico con *rïesci*.

8. *anchor*: nel reticolo fonico di *or* e di *Amor*. *per usanza*: per abitudine. Il lemma è ripreso con *variatio* mediante *usate* (v. 9), con collegamento tra quartine e terzine che marca la ritualità del ritorno mentale. *Amor mi mena*: come nel sonetto del Rodano, «ov'Amor me, te sol Natura mena» (nota a CCVIII 4). Celebre citazione del Foscolo, *Perché taccia*, 8: «o solitario rivo, | ove ogni notte amor seco mi mena», nonché di Carducci del v. 9 (*Dolce paese*, 5).

9. *ben*: avverbio al solito rafforzativo, come in CCCXXXII 64. *riconosco in voi*: in tutte le sostanze enumerate nelle quartine, con il verbo agnitivo *riconosco*, che sigla il 'ritorno' mentale del primo sonetto dell'Aura, CXCIV 3. *l'usate forme*: l'aspetto di sempre, come manifestazione di «lieta vita» (v. 10); cfr. XXIII 78, XXXVII 31, CXXVI 28.

10-11. *non* ... *in me* ... *infinita doglia*: ma, oimè [*lasso*], non riconosco le vostre «usate forme» dentro di me, io che dal «viver lieto» d'un tempo [CCCXXXII 1 e 27] sono divenuto sede d'ogni tormento. Il solo monosillabo *da* misura tutta la distanza tra la «lieta vita» del passato e la «vita oscura» del presente (CCCV 3-4), quando la mente poetica scorre su quanto di negativo è già stato insinuato nel testo, cioè *lamenti*, *pianger*, *sospir(i)*, *amaro*, *rincresci*, a ribaltamento della lista positiva di *Valle*, *fiume*, *fere*... Per *albergo d(i)* ... *doglia* in parallelo «albergo di dolor» (nota a CXIV 3) e anche Dante, *O voi che per la via*, 6 (*Vita Nuova* VII): «io son d'ogni tormento ostale e chiave» (Scherillo), nonché Guittone, canzone *Tutto 'l dolor*, 31: «eo, lasso, ostal d'ogne tormento».

12. *Quinci*: qui, oppure di qui. *'l mio bene*: la donna del Libro, «ogni mio ben» di CCXCVIII 6. *per queste orme*: attraverso queste tracce, o *exuviae*, o

reliquie, lasciate dalla persona nei luoghi senza tempo dell'amore; cfr. nota a CCIV 8, introduzione a CXXVI (poetica dei luoghi sostitutivi). Ma tutti i commentatori intendono restrittivamente come Leopardi: «per questo sentiero calcato già in altri tempi».

13. *torno a vedere ... è gita*: rivedo (mentalmente, con gli *invisibiles oculi* dell'anima) il luogo dal quale è salita in cielo (da cui il legamento con l'*incipit* del sonetto che segue «Levommi il mio penser in parte ov'era | quella ch'io cerco, et non ritrovo in terra», CCCII). *nuda*: pura anima; cosí in CCLXXVIII 5, «et viva et bella et nuda al ciel salita» e in *Buc. carm.* XI 88, di Galatea: «Nuda, domum repetens, e carcere fugit amato»; senza quel tanto desiderato *bel velo* rimasto in terra, CCCII 10-11. Questo aggettivo *nuda* della liberazione si oppone al *nudo* dell'amante prigioniero della sua umanità nel sonetto *Quand'io mi volgo*, che sulla facciata 3*r* degli scartafacci immediatamente precede (CCXCVIII 9); il tutto a ricordo, tra testo e testo, della situazione cristiana per cui «Nudus egressus sum de utero matris meae, et nudus revertar illuc» (*Iob* I 21, *Eccle* V 14). Per il modulo del 'pianto' *al ciel ... è gita* cfr. nota a CCLXVIII 70, CCLXX 107, CCLXXXVIII 5.

14. *lasciando in terra ... spoglia*: variante interna a «lasciando in terra la terrena scorza» (cfr. nota a CCLXXVIII 3) e a «lasciando in terra lo squarciato velo» (CCCLXII 4). *sua bella spoglia*: altro stilema del *planctus*, per cui nota a CCLXVIII 71.

CCCII

Levommi il mio penser in parte ov'era
quella ch'io cerco, et non ritrovo in terra:
ivi, fra lor che 'l terzo cerchio serra,
la rividi piú bella et meno altera.

Per man mi prese, et disse: «In questa spera
sarai anchor meco, se 'l desir non erra:
i' so' colei che ti die' tanta guerra,
et compie' mia giornata inanzi sera.

Mio ben non cape in intelletto humano:
te solo aspetto, et quel che tanto amasti
e là giuso è rimaso, il mio bel velo».

Deh perché tacque, et allargò la mano?
Ch'al suon de' detti sí pietosi et casti
poco mancò ch'io non rimasi in cielo.

Le «orme» sulla terra deserta dell'amore (CCCI 12-14) spingono la *quête* piú lontanto dietro a «quella ch'io cerco, et non ritrovo in terra», sul modello della Sposa del *Cantico*: «quaesivi quem diligit anima mea; quaesivi illum et non inveni» (*Ct* III 1-2); tali sacri vestigi spingono i pensieri, alati *sicut columbae*, verso il cielo (LXXXI 13-14) con un *volatus* che si ripete nel Libro: «volando tanto su nel bel sereno, | ch'i' veggia il mio Signore et la mia donna» (CCCXLIX 13-14), «Volo con l'ali de' pensieri al cielo | sí spesse volte...» (CCCLXII 1-2). La visione ha i segni del *raptus* paolino incomunicabile a parole («raptum ... ad tertium caelum ... sive in corpore sive extra corpus nescio») e dantesco («io non lo posso intendere»), ma dentro un quadro d'incantata intimità («la rividi piú bella», v. 4), segnata soprattutto da quel gesto femminile e materno di prendere la mano (v. 5). Il mirabile movimento contrario di lasciare la presa, «Deh perché tacque, et allargò la mano?» (v. 12), che è insieme un'interruzione del contatto contemplativo e un atto di misericordia («Manum suam aperuit inopi, et palmas suas extendit ad pauperem», *Prov* XXXI 20), non sospende l'estasi, che anzi è rilanciata in chiusura, dove in termini formali il cielo è raggiunto; infatti il segmento *in cielo* riempie l'assenza iniziale di *in parte ov(e)*, debolmente riempita dai sinonimi *cerchio* e *spera* intermedi (vv. 3 e 5), mentre l'allitterante *poco MANcò* ridistribuisce la potenza di *man* ... *mano* in un'azione senza fine (vv. 5 e 12).

Il sonetto è l'ultimo copiato dall'autore sulla facciata 3*r* degli scartafacci, dove in successione: *Due gran nemiche* CCXCVII, *Quand'io mi volgo indietro* CCXCVIII e *Valle che de' lamenti* CCCI. Tale quasi definitiva sequenza 'in mor-

te' include nelle scelte finali il sonetto *Quanta invidia*, proveniente da c. 3*v*, che con questo testo condivide le parole in rima delle quartine *terra*, *serra*, *guerra* in sedi scambiate; cfr. introduzione a CCC e a CCXCVII.

Sonetto su cinque rime, ABBA ABBA, CDE CDE, come il gruppo CCXCIX-CCCI e CCCIII-CCCIV. Forte assonanza di *-era* A con *-erra* B, in soluzione chiusa e monocromatica delle quartine (cfr. CCIX), con l'ulteriore intreccio fonico di *serra* con *sera* e di *terra* con *altera*.

BIBLIOGRAFIA: Olson, *Heavenly Vision*, pp. 156-61; Orelli, *Suono dei sospiri*, pp. 93-97.

1. *Levommi* ... *ov'era*: il mio pensiero mi sollevò (da terra) fino al luogo dove era quella... L'ambiguità di *in parte* del primo verso è rivelata circolarmente nell'ultimo mediante *in cielo*; la giuntura *in parte ov(e)* è dantesca, *Vita Nuova* V 1 e XIV 1; *Cosí nel mio parlar*, 27-28; *Inf.* IV 151. In parallelo CCXL 7-8, dove Amore «mi mena | talor in parte ov'io...», e CCXXXIV 10-11: «e 'l mio pensero, | che, seguendol, talor levommi a volo»; cfr. nota a LXXXI 13-14. Fin dall'inizio la situazione ricorda quella dell'ultimo sonetto della *Vita Nuova* XLI, *Oltre la spera*, diviso dall'autore in cinque parti: «Ne la prima dico ove va lo mio pensero ... Ne la seconda dico perché va là suso ... Ne la terza dico quello che vide, cioè una donna onorata là suso; e chiamolo allora "spirito peregrino", acciò che spiritualmente va là suso ... Ne la quarta dico come elli la vede tale, cioè in tale qualitade, che io non lo posso intendere [cfr. v. 8] ... Ne la quinta dico che, avvegna che io non possa intendere là ove lo pensero mi trae, cioè a la sua mirabile qualitade, almeno intendo questo, cioè che tutto è lo cotale pensare de la mia donna» (*Vita Nuova* XLI 2-7). La postposizione del pronome atono ad attacco assoluto risponde alla cosiddetta *lex* Mussafia.

2. *quella ch'io cerco* ... *in terra*: la *quête* terrestre, ancor piú vana nel sonetto che precede CCCI, è tema ricorrente 'in vita' e 'in morte'; cosí: «et vacillando cerco il mio thesoro, | ... | ch'or me 'l par ritrovar...» (cfr. nota a CCXXVII 7), «cercando col penser l'alto diletto | che Morte à tolto...» (CCLXXXI 7-8), «di lontano | gli occhi miei stanchi lei cercando invano» (CCLXXXVIII 6-7). *non ritrovo in terra*: su quella terra dove soltanto *orme* (CCCI 12), sacre reliquie e *vestigi* che sollevano il cuore verso l'alto in cerca di altra visione; cosí nel passo parallelo di CCCVI 12-14: «Lei non trov'io: ma suoi santi vestigi | tutti rivolti a la superna strada | veggio»; cosí anche, come impossibile sfida ad Amore, nel secondo *planctus* CCLXX 5-6: «Il mio amato tesoro *in terra trova*, | che m'è nascosto». Il forte verbo *cerco*, alla clausola interna del primo emistichio quinario, è ribattuto da *cerchio* in rapporto paronomastico (v. 3).

3. *ivi*: avverbio già di per sé paradisiaco nell'economia del Libro, come in *Occhi miei lassi*, «oscurato è 'l nostro sole; | anzi è salito al cielo, et ivi splende: | ivi il vedremo anchora, ivi n'attende», cfr. nota a CCLXXV 2, CCCLXII 3. *fra lor*: fra coloro, fra i beati del terzo cielo ammessi alla *visio Dei*; cfr. nota a CCCLXII 2-3. *terzo cerchio*: la «terza spera» degli spiriti amanti e dei poeti d'amore evocata nel sonetto *de morte Sennucii*, CCLXXXVII 9-11. Qui il Paradiso dantesco s'incrocia con il *raptus* di Paolo, *2 Cor* XII 2-4 (Contini): «Scio hominem in Christo ... raptum huiusmodi usque ad tertium caelum. Et scio huiusmodi hominem (sive in corpore sive extra corpus nescio, Deus scit) quoniam raptus est in paradisum, et *audivit arcana verba* quae non licet homini loqui» (cfr. vv. 5-11). *serra*: racchiude, con forte richiamo interno a *chiude et serra* (sempre detto del cielo) nel sonetto *Quanta invidia*, cfr. note a CCC 5 e a CCCI 4.

4. *piú bella*: come è Piccarda in cielo («non mi ti celerà l'esser piú bella», *Par.*

III 48) e come è Beatrice «di carne a spirto ... salita» (*Purg.* XXX 127-28). Similmente nel *planctus* CCLXVIII 42-45: «quando alma et bella farsi | tanto piú la vedrem ... | Piú che mai bella...», e nel sonetto CCCXLV 12-13: «ché piú bella che mai con l'occhio interno | con li angeli la veggio». *meno altera*: meno alta e distante, perché nel *raptus* anche l'amante è 'al terzo cielo'; infatti lei lo prende per mano (v. 5); cfr. note a CCXCIII 13, CCXCV 10, CCCLXVI 31.

5. *Per man mi prese*: familiarmente, non «altera», come la pastorella cavalcantiana, sempre ad attacco di strofa: «Per man mi prese ... | e disse...» (*In un boschetto*, 21-22; Scarano, *Fonti*, p. 325; *Fiore*, IX 5-6). *questa spera*: questa sfera celeste (CCXX 9), o «terzo cielo» di Venere (v. 3).

6. *sarai ... meco*: sarai con me un'altra volta, come eri in terra. Cosí anche Beatrice, *Purg.* XXXII 100-1: «Qui sarai tu ... | e sarai meco sanza fine cive...», secondo *Lc* XXIII 43: «mecum eris in paradiso» (Zingarelli). *se 'l desir non erra*: se il mio desiderio dice il vero. Intonazione purgatoriale (*Purg.* XX 147) anche del sonetto CX 9, sempre in rima con *guerra*, *serra* e *terra*; cfr. XXX 28.

7. *i' so' colei che*: altra modulazione dantesca, *Inf.* XIII 58, «Io son colui che tenni...», ecc.; *Tr. Mor.* I 37 (Santagata). *die'*: diedi, prima persona ridotta, come dopo *compie'*, v. 8. *tanta guerra*: tanto affanno; cfr. XXVI 8, CLXIV 7, CCLXXII 4, CCC 4, CCCXVI 1-2 («triegua | di tanta guerra»), CCCXLVII 12; *Par.* XXV 6.

8. *et compie' ... inanzi sera*: e che ho portato a termine il cammino della vita (fatta d'un solo giorno) prima che fosse sera, cioè sono morta prematuramente; infatti «quid est aliud vita hominis quam dies unus, isque et brevis et turbidus...?» (*Sen.* XI 17, a Urbano V); nota a CCXXXVII 33; *giornata* è appunto il cammino percorribile in un giorno, come in XVI 6, L 8, CLXXVII 9, cfr. nota a CCCLVIII 14. La stessa immagine, con ricordo interno ritmico-verbale, in *Tr. Mor.* I 37-39: «io son colei che sí importuna e fera | chiamata son da voi, e sorda e cieca | gente, a cui si fa notte inanzi sera». Nelle minute la forma attestata del verbo è *compiei*.

9. *Mio ben*: la mia beatitudine; ma intanto l'assolutezza di questo *ben(e)* fa eco a quella dell'amante nel sonetto che precede, «Quinci vedea 'l mio bene» (cfr. nota a CCCI 12). *non cape*: non è contenibile; parallelamente: «et quanto è 'l dolce male | né 'n penser cape» (nota a CLXXXII 11). È la crisi di conoscenza indicata nella *Vita Nuova* XLI, per cui cfr. nota al v. 1.

10. *te solo aspetto*: fa eco concettualmente a «sarai anchor meco» (v. 6) e fonicamente a *intelletto* (v. 9), alla clausola interna del primo emistichio quinario. Il verbo *aspetto* regge tanto *te* quanto *il mio bel velo* (v. 11), sapientemente allontanato nel testo e nella memoria. Rimando interno alla situazione del *planctus* CCLXVIII 69-72: «si perde 'l cielo, ove 'l tuo core aspira, | dove è viva colei ch'altrui par morta, | et di sue belle spoglie | seco sorride, et *sol di te sospira*»; CCCXLVI 12. *quel che tanto amasti*: il «velo» e *vestimentum* corporeo (v. 11), con rinvio alla tensione affettiva inclusa nel *desir* del v. 6, esaltata mediante *enjambement*, «quel che ... | e là giuso è rimaso».

11. *e là ... rimaso*: e che è rimasto laggiú in terra. Tema dantesco della perfezione della gioia al momento della ricongiunzione di carne e spirito dopo il Giudizio e del *disio* «per li altri che fuor cari», *Par.* XIV 43-66, *Purg.* XXX 13-15. *il mio bel velo*: come nel luogo parallelo CCCLII 9-10, «la qual tu poi, tornando al tuo Fattore, | lasciasti in terra, et quel soave velo...»; cfr. note a CCLXVIII 38, CCCI 14, CCCXIII 12-13, CCCXIX 14, CCCLXII 4; *Tr. Et.* 143-45: «che poi che avrà ripreso il suo bel velo, | se fu beato chi la vide in terra, | or che fia dunque a rivederla in cielo?», per cui cfr. Bertolani, *La visione beatifica*, pp. 634-35.

12. *Deh perché*: richiamo interno all'interrogativo di CCLXXIX 9, «Deh, perché inanzi 'l tempo ti consume?». *allargò la mano*: «lassando quelle di lui» (Vellutello), con interruzione del movimento del v. 5, «Per man mi prese»; la caduta delle parole arcane e del contatto coincidono con una sospensione del testo in forma interrogativa. Rima *en écho* di *mano* con *humano*.

13. *suon de' detti*: evocativo di situazioni altre, «mi struggo al suon de le parole» (LXXIII 14), «col suon de le parole accorte» (CIX 10), «col suon de le parole | ne le quali io imparai che cosa è amore» (CCLXX 52-53). *pietosi et casti*: non diversi da quelli 'in vita', quando «Seco si stringe, et dice a ciascun passo: | Deh fusse or qui quel miser pur un poco...» (CCXLIII 9-11); detti simili agli «atti pietosi et casti» di Maria (CCCLXVI 56) e alle «accoglienze, et caste, et pie» di CCCXLIII 9.

14. *ch'io non rimasi*: che io non rimanessi. «Si noti l'indicativo di asseverazione, quasi una protasi ipotetica» (Contini); cioè 'se io non rimasi in cielo, poco mancò'. Intanto *rimasi* (in cielo) riapre la tensione con *è rimaso* (in terra), con intermesso legame fonico-logico di *mano* e *mancò*; cfr. nota a CCXCVIII 14. L'estasi ininterrotta coincide dunque con una morte felice.

CCCIII

Amor che meco al buon tempo ti stavi
fra queste rive, a' pensier' nostri amiche,
et per saldar le ragion' nostre antiche
meco et col fiume ragionando andavi;

fior', frondi, herbe, ombre, antri, onde, aure soavi,
valli chiuse, alti colli et piagge apriche,
porto de l'amorose mie fatiche,
de le fortune mie tante, et sí gravi;

o vaghi habitator' de' verdi boschi,
o nimphe, et voi che 'l fresco herboso fondo
del liquido cristallo alberga et pasce:

i dí miei fur sí chiari, or son sí foschi,
come Morte che 'l fa; cosí nel mondo
sua ventura à ciaschun dal dí che nasce.

Anche questo sonetto è impostato su una dualità e una distanza; non la tensione del cielo e della terra introdotta da *Due gran nemiche* (CCXCVII-CCCII), ma quella tra felicità e dolore, tra luce e tenebra, tra piagge serene illuminate dal sole e caligine ed ombre: «i dí miei fur sí chiari, or son sí foschi» (v. 12). Su questo verso si chiude la triplice invocazione del testo: ad Amore come raddoppio di sé inquadrato tra le rive della Sorgue (prima quartina), alle sostanze naturali del paesaggio di Valchiusa in una massa mai sperimentata e vocalmente sconfinata, «fior', frondi, herbe, ombre, antri, onde, aure soavi...» (seconda quartina) e in ultimo agli abitatori ideali di quel giardino dei sogni, uccelli, ninfe e pesci (prima terzina), con dilatazione e crescita della lista intrapresa in CCCI, *Valle che de' lamenti miei se' piena*. Ma la stessa pluralità-disordine dei testimoni (Contini) chiama la Morte, unitaria e unificatrice del tutto che vive («sua ventura à ciaschun dal dí che nasce», v. 14), che infatti si accampa nell'ultima terzina come alternativa ad Amore e alle sue *ragion(i)* e conti mai pareggiati (v. 3). La tinta della Morte, che invece salda la partita, è torbida e fosca come quella dell'Io sopraffatto (vv. 12-13), e come a volte è l'aria e il cielo (CXLV 6, CCXXVI 7), in totale fusione tra interno ed esterno.

Il sonetto è il secondo copiato dall'autore sulla c. *3v* degli scartafacci, che contiene il dittico 'in morte' CCC e CCCIII e i due sonetti 'in vita' CLVI e CLV (cfr. introduzione a CCC e a CCCII). Un legame tra le due serie, dislocate sulle due tastiere del *Canzoniere*, si coglie nella comune ombra sul sole di questo testo e di *I' vidi in terra* (in seconda stesura sulla c. *3v*, introduzione a CLVI), dove alla corale «armonia» fa resistenza la folla disordinata e opaca di «sogni, ombre et fumi».

Sonetto su cinque rime secondo lo schema ABBA ABBA, CDE CDE, come il gruppo che muove da CCXCIX.

1. *Amor che...*: intonazione iniziale alla maniera di Dante, «Amor che movi tua vertú da cielo», «Amor che ne la mente mi ragiona», piú l'*incipit* del sonetto «O dolci rime *che parlando andate*», richiamato da «ragionando andavi» del v. 4. *meco*: la compagnia di Amore a contatto con l'immaginata compagnia della donna in cielo, «sarai ... meco» (CCCII 6), dentro l'immutabile paesaggio dell'anima, «meco et col fiume...» (v. 4). *al buon tempo*: nel bel tempo andato, con la pregnanza dell'aggettivo quale ad esempio nell'attacco del *Saint Alexis* anglonormanno, «Bons fu li siecles al tems ancienour». Nelle minute la forma *bon*. *ti stavi*: verbo medio, che rinvia strettamente a *stassi* in chiusura del sonetto *Quanta invidia*, che immediatamente precede sulla facciata 3*v* degli scartafacci, cfr. nota a CCC 13-14. La rima *-avi* echeggia assonanzando *-asti* delle terzine di CCCII, nonché il forte *rimasi* interno; cfr. nota CCCII 14.

2. *fra queste rive*: evocazione della Sorgue alternativa a «l'una et l'altra verde riva» di CCCI 4. Negli scartafacci la lezione *In queste rive*, perché «si tratta non di precisare ma d'imprecisare» (Contini). *pensier' nostri*: dell'amante e di Amore, come le *ragion' nostre* del v. 3; cfr. nota a CCLXVIII 15. *amiche*: come è la riva della canzone *Se 'l pensier*, «odil tu, verde riva, | ... | che sempre si ridica | come tu m'eri amica» (CXXV 49-52). Assonanza orizzontale di *rive* con *amiche*.

3. *le ragion' ... antiche*: i vecchi conti tra noi, scambievoli debiti e crediti dell'amante e di Amore. Parallelamente: «Non son, come a voi par, le ragion' pari», per cui nota a LXXXIV 9.

4. *meco ... ragionando*: parlavi con me e col fiume. Cosí fin dall'inizio della *fabula* nel sonetto *Solo et pensoso*: «sí aspre vie ... | cercar non so ch'Amor non venga sempre | ragionando con meco, et io co·llui» (XXXV 12-14); qui Amore sdoppiato 'ragiona' anche col fiume. *col fiume*: la Sorgue, già evocata dalle rive del v. 2. Il fiume è per Amore 'persona' altra da sé ma parte di sé, cosí come è per l'amante nel sonetto del Rodano: «Rapido fiume che ... | notte et dí *meco* disïoso scendi...», cfr. nota a CCVIII 3. *ragionando andavi*: discorrevi, parlavi, con l'antica perifrasi gerundiale d'intensa partecipazione del soggetto all'azione, cfr. nota a XXXV 2.

5-6. *fior' ... piagge apriche*: seconda invocazione del testo a una pluralità di sostanze evocative di Valchiusa, una serie ininterrotta che si somma alla rassegna verticale di CCCI, «Valle che ... | fiume ... | fere...» Numerose allitterazioni (*fior'-frondi*, *antri-aure*, *soavi*, | *valli*, *piagge apriche*), assonanze o pseudo-rime (*frondi-ombre-onde*), consonanze (*valli-colli*) e giochi paronomastici (*ombre-onde*), in preziosa tessitura fonica alla maniera di Raimbaut d'Aurenga («Braiz, chans, quils, critz...») e di Arnaut Daniel («Doutz braitz e critz | e chans e sos e voutas...», cfr. XXIX 1), fondono gli elementi naturali in un flusso fonosimbolico, come nel sonetto dei fiumi CXLVIII 1-5; cfr. note a LXXI 37 e a CXLII 25. La consecuzione *fior'*, *frondi* richiama il rilevato «come fior di fronda» della canzone dantesca *Cosí nel mio parlar*, 16 (in rima con *onda*). *frondi, herbe*: come in CCXVIII 10, «a la terra herbe et fronde», giusto in rima con *onde*; cosí in CCCXXXVII 3-4: «frutti fiori herbe et fr*ondi* (*onde* 'l ponente | d'ogni rara excellentia il pregio avea)», cfr. CCLXV 5. *valli chiuse*: l'interna scomposizione del nome di Valchiusa (CXVI 9, CXVII 1, nota a CCCI 1), con un plurale di lontananza, come le uniche *aure soavi* rispetto a *aura soave* (LXXX 7, CIX 9, CXCVIII 1, CCLXXXVI 1, CCCXXIII 16). *alti colli*: ricordano quelli della sestina dantesca *Al poco giorno*, 30, «e *chiuso* intorno d'altissimi colli». Di fatto anche *erbe* e *ombre* sono virtuali *mots-refrain* danteschi, cosí come *fiori*, *frondi*, *valli*, *aure* sono parole-rima del *Canzoniere*. *piagge apriche*: altro emblema di

luminosità paradisiaca, come la solare «valle aprica» del sonetto al fratello Gherardo, per cui cfr. nota a CXXXIX 6; *Tr. Cup.* I 51; *Buc. carm.* X 19; *Fam.* XI 4, 2 e XVI 6, 23: «tellus aprica», sempre Valchiusa. Nell'appello agli elementi forse un ricordo del rito propiziatorio di Medea, che chiama: «Nox ... Tellus ... | auraeque et venti montesque amnesque lacusque, | dique omnes nemorum ... adeste» (*Met.* VII 192-98).

7. *porto*: altro bisillabo da sestina (LXXX), qui impiegato in funzione appositiva di tutte le sostanze designanti Valchiusa (vv. 5-6), il «riposato porto» di CXXVI 24, il poetico e archetipico rifugio del sonetto che appunto comincia «O cameretta che già fosti un porto | a le gravi tempeste mie dïurne» (CCXXXIV 1-2). *fatiche*: affanni; cfr. note a CCXXIII 6, CCCXVI 12-13. Rima ricca con *antiche*.

8. *fortune*: tempeste (amorose), nella metafora del *porto*, v. 7. *gravi*: opprimenti, come le *gravi tempeste* di CCXXXIV 2; lemma che pone un raccordo assonanzante e allitterante con le terzine, «o *vaghi* habitator'...», continuando fluidamente l'invocazione.

9. *vaghi habitator' ... boschi*: variante interna dei «vaghi augelli» nella lista valchiusana di CCCI 3; cfr. CCCLIII 1. Il collegamento fonico tra quartine e terzine posto dall'assonanza interna di *gravi* con *vaghi* è rimarcata dall'assonanza con *verdi*, altra potenziale parola-rima dantesca, che rimette in circolazione il cromatismo primaverile della valle della Sorgue (CCCI 4). *verdi boschi*: gli stessi «verdi boschi» della sestina *Non à tanti animali*, testimoni delle pene dell'amante (CCXXXVII 32 e 11), a moltiplicazione affettiva del «verde bosco» della sestina CCXIV 14.

10. *nimphe*: equoree creature dell'emozione valchiusana, come in CCLXXXI 9-10, «Or in forma di nimpha o d'altra diva | che del piú chiaro *fondo* di Sorga esca...», cfr. CLIX 5. *et voi...*: cioè i *pesci* evocati in CCCI 3, qui in bisticcio tutto mentale con *pasce* (v. 11). *herboso fondo*: altro sintomo delle «fresche» acque e del «chiaro fondo» della Sorgue (CXXVI 1, CCLXXXI 10). Con immagine affine nell'Ecloga *Amor pastorius*: «levis unda nitentes | per pronum herboso volvebat calle lapillos» (*Buc. carm.* III 87-88). Altro *enjambement* del testo, *stavi* | *fra* (vv. 1-2), *fondo* | *del liquido*, in soluzione allitterante.

11. *liquido cristallo*: le acque cristalline del fiume, similmente evocate in *Il cantar novo*, «e 'l mormorar de' liquidi cristalli», note a CCXIX 3, CLVII 14. Alla scadenza del primo emistichio settenario *cristallo* pone una pseudo-rima interna con *valli*, v. 6. *alberga et pasce*: accoglie e nutre. Controcanto interno all'«albergo d'infinita doglia» di CCCI 11, nella stessa posizione nel testo.

12. *i dí miei*: anticipo del vicino sonetto «I dí miei piú leggier' che nesun cervo», cfr. nota a CCCXIX 1. *chiari ... foschi*: un tempo luminosi e sereni ora bui e torbidi. È la conversione in termini naturalistici della poetica alterna annunciata in apertura delle addizioni chigiane: «rime aspre et *fosche* far soavi et *chiare*» (CCXCIII 8). Con simile oscillazione: «che 'l nostro stato è inquïeto et fosco, | sí com'è 'l suo pacifico et sereno» (CLIII 10, cfr. note a CXCIV 7, CCXXVI 7).

13. *come Morte che 'l fa*: cosí come è oscura la Morte che fa i miei giorni tenebrosi. Pertanto i vecchi conti aperti con Amore (v. 3) sono 'saldati' dalla Morte, che è il nuovo interlocutore del testo. Il pronome neutro *l(o)* contiene tutto il passaggio dal chiarore all'*umbra mortis*. *cosí*: come i giorni dell'amante sono passati dalla luce alla tenebra, cosí per ciascuno il giorno della nascita (v. 14) contiene la caligine della fine: «Quare misero data est lux...?» (tema di *Iob* III 20). *nel mondo*: su questa terra.

14. *ventura*: sorte; cfr. CLXXXVII 8.

CCCIV

Mentre che 'l cor dagli amorosi vermi
fu consumato, e 'n fiamma amorosa arse,
di vaga fera le vestigia sparse
4 cercai per poggi solitarii et hermi;

et ebbi ardir cantando di dolermi
d'Amor, di lei che sí dura m'apparse:
ma l'ingegno et le rime erano scarse
8 in quella etate ai pensier' novi e 'nfermi.

Quel foco è morto, e 'l copre un picciol marmo:
che se col tempo fossi ito avanzando
11 (come già in altri) infino a la vecchiezza,

di rime armato, ond'oggi mi disarmo,
con stil canuto avrei fatto parlando
14 romper le pietre, et pianger di dolcezza.

Sonetto di «maravigliosa gravità» per il Bembo, colpito dall'opprimente melodia di suoni intrecciati e di parole «con la prima sillaba ripiena di piú consonanti», doppie «consonanti aspre» (Muratori) che veicolano soluzioni stilistiche «fosche» (CCXCIII 8), speculari ai «giorni oscuri» e tenebrosi del poeta-amante (CCXCI 12, CCCIII 12). Dentro il cupo arabesco fonico Petrarca parla sempre delle cose della poesia, di rime e di stile, come nel primo sonetto aggiunto nella 'forma' Chigi «S'io avesse pensato che sí care...» (CCXCIII), riproponendo circolarmente, alla fine della sequenza, la tensione tra le rime della gioventú e quelle della vecchiaia, e all'interno tra le rime 'in vita' e le rime 'in morte'. Qui la partita è pari al negativo sul tema della poesia come eterna dilazione, mai accoppiata all'immediatezza dei sentimenti. Le rime giovanili dell'amore sono «scarse» (v. 7) e inseguono il vuoto marcato da segnali di fuga e di rigetto (*vaga fera*), da tracce e orme che non portano a niente (*vestigia sparse*), da solitudine (*poggi solitarii et hermi*); su tutto campeggia la formidabile immagine iniziale di Amore come inestinguibile rodío (*vermi*) e come consunzione (*fiamma*), insomma come 'inferno', modellato sulle Scritture e sui Padri, dove *ignis et vermis* sono invariabilmente i «duo mala» (san Bernardo) che metaforizzano l'eternità del tormento. Questo nelle quartine. Le terzine rispondono sulla stessa linea melodica (*-ermi*, *-arse* e *-armo*) con uno «stil canuto» che, corrispettivo formale d'una «canuta mente» (CCXIII 3), dovrebbe toccare sapientemente tutta la tastiera dell'arte del dire fino al limite delle possibilità naturali e al limite del declino, ma che invece trova ostacolo nell'estinzione stessa del motore e dell'oggetto della poesia:

«Quel foco è morto, e 'l copre un picciol marmo» (v. 9), con tutta la nostalgia che quel *picciol* impone rispetto alla grandezza del sentimento non rappresentabile in sé. Il testo è l'ultimo della Seconda Parte del *Canzoniere* nella 'forma' Chigi (cfr. introduzione a CCXCII 9).

Sonetto su cinque rime secondo lo schema ABBA ABBA, CDE CDE, come il gruppo CCXCIX-CCCIII. Consonanza di A con C, *-ermi*, *-armo*, di legatura tra quartine e terzine, sostenuta imperfettamente da *-arse* B. Assonanza di C con D, *-armo*, *-ando*, con infinite risonanze interne.

BIBLIOGRAFIA: De Robertis, *Memoriale*, pp. 137-44; Gardini, *Imitazione virgiliana*, pp. 132-44.

1. *Mentre che*: finché. *amorosi vermi*: rappresentazione del pensiero amoroso come una corrosione interna, cui si somma la consunzione del fuoco nel secondo verso. Immagine ascetica della *vanitas* ridotta in polvere (*Iob* XXI 26, *Eccli* XIX 3) e dell'inane rovello dei malvagi: «Sicut enim vestimentum sic comedet eos vermis, et sicut lanam sic devorabit eos tinea», secondo Isaia LI 8 (cfr. CCCLX 69-70). Il binomio di *ignis* e di *vermes* è fissato nella Scrittura (De Robertis cita *Idt* XVI 21, *Eccli* VII 19, *Is* LXVI 24, *Mc* IX 43, 45, 47) ed è figura delle pene senza fine dell'inferno a partire da Isaia LXVI 24 («vermis eorum non morietur, et ignis eorum non extinguetur») e di dannazione spirituale; infatti il persecutore di Pietro «consumptus a vermibus, expiravit» (*Act* XII 23).

2. *fu consumato*: verbo scritturale congruo all'immagine sia di *vermi* (*Iob* IV 19) sia di *fiamma* (*Iob* I 16, *Eccli* XLV 24, *Hebr* XII 29), per cui *arse* risulta in una gamma sinonimica. *e 'n fiamma ... arse*: e si consumò nel fuoco dell'amore; cfr. CCCXV 3, CCCXX 10; *fiamma amorosa* s'intreccia con *amorosi vermi* in rapporto chiastico dentro un contesto interamente allitterante, con i suoni predominanti di OR, ER e AR, *cor ... vermi*, *amorosa arse*, *fera ... sparse*, *cercai ... solitarii ... hermi*, *ardir ... dolermi*, *Amor ... apparse*, *pensier' ... 'nfermi*, *morto ... marmo*, *armato ... disarmo ... parlando*. Un'*amorosa fiamma* si legge negli scartafacci come prima soluzione nel secondo 'pianto' *Amor, se vuo'*, per cui cfr. nota a CCLXX 17.

3. *di vaga fera ... sparse*: le tracce disordinate d'una fiera fuggitiva, secondo la situazione archetipica della canzone L 39-42, «Ahi crudo Amor, ma tu allor piú mi 'nforme | a seguir *d'una fera* che mi strugge | la voce e i passi et *l'orme*, | et lei non stringi che s'appiatta et fugge»; in parallelo *Buc. carm.* III 97-98: «sector vestigia dure | ... sparsa fere» (Castelvetro), e anche la caccia alla «cerva errante et fugitiva» di CCXII 7. La prolessi e la rottura sintattica dei vv. 3-4 aumentano il disorientamento della ricerca. Le *vestigia sparse* rimandano internamente alla *quête* di CXXV 59-61: «Cosí avestú riposti | de' be' vestigi sparsi | anchor tra ' fiori et l'erba»; cfr. nota a CCCI 12. Con *vaga* è ripresa la mobilità in natura delle emozioni valchiusane; cfr. CCCI 3, CCCIII 9.

4. *cercai per poggi*: altro rinvio intenzionale alla situazione della sestina CXLII 32-33, «i' passai con diletto assai gran poggi | per poter appressar gli amati rami». *hermi*: «romiti» (Leopardi), a raddoppio di *solitarii*.

5. *ebbi ardir*: l'ardimento consiste nell'avere rappresentato con *rime ... scarse* e inadeguate (vv. 7-8) la frustrazione amorosa; cfr. CLXX 2. Dall'interno *ebbi* dà un'assonanza con *hermi*, mentre *ardir* introduce l'intreccio fonico di «cantando di dolermi | d'Amor, di lei ... dura». *cantando*: anticipa nel contenuto e nel suono *parlando* del v. 13, alla clausola interna del primo emistichio settenario; cfr. XXIII 4, CCLXXXII 9-10.

6. *d'Amor, di lei*: come nella situazione di CCXXIII 8, «con Amor, con ma-

donna et meco garro». Forse un'eco di Bernart de Ventadorn, *Lo gens tems de pascor*, 9-10: «A totz me clam ... | de midons e d'Amor». *m'apparse*: m'apparve «acerba et dura» (CCCV 6). Rima ricca con *sparse*.

7-8. *ingegno ... rime*: coppia corrispondente a quella di *ingegno ... stile* (CLVII 3, CCCLXVI 127), sempre a rappresentazione dell'insufficienza dell'arte del dire rispetto alla materia trattata; cfr. LX 3. *le rime erano scarse ... ai pensier' ...*: le parole poetiche erano povere, incapaci a sorreggere i pensieri mai formulati prima (*novi*), instabili e mal fondati, troppo deboli rispetto alla *novitas* del canto intrapreso (*'nfermi*, cfr. CCCXXIX 6), un cantico impossibile per mancanza di quel sole-donna che illumina l'esistenza, «Quel foco è morto...» (v. 9), come annunciato dalla fine dell'*amoroso canto* nell'ultimo sonetto della 'forma' Correggio (CCXCII 12-14). *in quella etate*: ellitticamente è riproposta la formula «in quella etate acerba» di CXXVII 21, la gioventú del sentimento amoroso.

9. *Quel foco*: è la «fiamma amorosa» (v. 2) che muove le rime (vv. 7 e 12), ambiguamente coincidente con la donna stessa (CLXXXII 12, CLXXXVIII 10, CCIII 12, CCCXX 13); stretta implicazione col vicino sonetto CCXCVIII 3: «et spento 'l foco ove agghiacciando io arsi». *un picciol marmo*: il *saxum* sepolcrale, piccolo in relazione all'entità di quel *foco*, come in molti luoghi paralleli; soprattutto a contatto CCCVI 1-4: «Quel sol ... in pochi sassi | chiuse 'l mio lume», cfr. CCCXXVI 4, CCCXXXI 47. Cosí in *Epyst.* I 1, 61-62, a Barbato: «flamma furens annis, tumulo cessere faville. | Nunc breve marmor habet longos quibus arsimus ignes» (Daniello); *Afr.* V 641-43 (Zingarelli); *Fam.* XI 3, 16; cfr. Properzio, *El.* II I 72: «et breve in exiguo marmore nomen ero»; Marziale, *Sat.* X LXIII 1-2 (De Robertis).

10-11. *se ... a la vecchiezza*: se quel fuoco fosse cresciuto via via col passare degli anni fino alla vecchiaia. *come già in altri*: cosí come è aumentato in altri poeti-amanti (con zeugma complicato sintatticamente). Probabile allusione a quanti tra i poeti d'amore hanno perseverato nel difficile *iter ad sapientiam*, tratteggiati nella canzone *Lasso me* (cfr. introduzione a LXX; Castelvetro evoca Dante e Cino da Pistóia sulla scorta del Boccaccio, Introduzione alla giornata IV del *Decameron*, 33-34); ma non è escluso che Petrarca, parlando sempre di fatti letterari, includa anche l'amico Sennuccio del Bene (cfr. CCLXXXVII), ideatore del tema ossimorico del «giovanetto vecchierello» implicato col *topos* classico e cristiano del *puer senex*, autore della canzone (forse meno convenzionale di quanto sia apparso fin qui) che appunto comincia: «Amor, tu·ssai ch'i' son col capo cano [cfr. nota al v. 13], | e pur ver' me riprovi l'armi antiche [cfr. CCLXX 73 e 76] | e vie piú ora che mai mi persegui | ... | Deh, chi mi scuserà quando palese | sarà che 'l giovanetto vecchierello | arda vie piú che mai 'n foco d'amore?».

12. *di rime armato*: come nella situazione evocata nella canzone CXXV 27-29, «Dolci rime leggiadre | che nel primiero assalto | d'Amor usai, quand'io non ebbi altr'arme». *ond'oggi mi disarmo*: delle quali rime ora mi spoglio (come da un'armatura, da una maglia protettiva, talché l'amante si ritrova «del tutto disarmato» come nella traslazione enunciata all'inizio della *fabula*, III 9). Cosí in CCL 8, «di gioia et di speme si disarme», e nel sonetto extravagante *Quando talor*, 2: «de l'usata pietà pur mi disarmo» (Vat. lat. 3196, c. 10*v*; Solerti, VIII), sempre in rima con *marmo*, come in CXCVII 11 e 14. Il tema del 'disarmo' poetico concorda con quello della fine della Prima Parte della cosiddetta 'forma' Correggio, CCXCII 12.

13. *stil canuto*: rime adeguate alla *vecchiezza* o al «capo cano» (cfr. nota ai vv. 10-11) del poeta-amante; ma con tutta la complessità che ha l'aggettivo nelle altre due occorrenze dei *Fragmenta*: «Movesi il vecchierel canuto et biancho»

(cfr. introduzione a XVI), «sotto biondi capei canuta mente» (nota a CCXIII 3), che si fonda su una scritturale e patristica *canities animae* non legata al numero degli anni ma ad una raggiunta perfezione e innocenza spirituale (luoghi di *Sap* IV 8 e *Eccli* VI 18 commentati in particolare da sant'Ambrogio e da Agostino, *Epistulae* CCXVIII 1), uno stile intriso di sapienza capace di toccare il *vero* delle cose sacre; *canuto* è lo stile in *Sen.* XIII 3 *Ad Joannem aretinum de scribentis origine*: «senilis in iuvene canique stili gravitas» (Chessa). Il senso spirituale di *canuto* non contraddice l'immagine di Cicerone nel *Brutus* II 8: «cumque ipsa oratio iam nostra canesceret haberetque suam quandam maturitatem et quasi senectutem, tum arma sunt ea sumpta...» (Daniello, con un distinguo del Muratori che ha fatto sparire dai successivi commenti questo opportuno riscontro), su cui Quintiliano, *Inst.* XI 1 3, quando interpreta il *canescere* ciceroniano come genere del dire «pressum et mite et limatum» (Castelvetro). *parlando*: con parole poetiche, in versi, a ripresa di *cantando* del v. 5, cfr. CCLXXVI 4.

14. *romper le pietre*: in tensione col chiuso *marmo* impenetrabile del v. 9. Luoghi paralleli: «devrian de la pietà romper un sasso» (nota a CCXCIV 7), «con parole che i sassi romper ponno» (CCCLIX 70); qui *romper(e)* è medio: 'col mio canto avrei fatto sí che le pietre si rompessero e piangessero', sul modello di Orfeo secondo Virgilio, *Georg.* IV 461-62: «flerunt Rhodopeiae arces | altaque Pangaea» (Gardini, che cita *Fam.* VIII 10, 25); *Ecl.* X 15, cfr. nota a CCLXXXVI 14. Ma se la morte del *foco*-sole-donna che illumina il mondo e sorregge la voce della poesia può adombrare la morte del Sole-Cristo, anche le *petrae scissae* di *Mt* XXVII 51 possono arricchire il testo di ulteriori messaggi sacri (Chessa).

CCCV

Anima bella da quel nodo sciolta
che piú bel mai non seppe ordir Natura,
pon' dal ciel mente a la mia vita oscura,
4 da sí lieti pensieri a pianger volta.

La falsa opinïon dal cor s'è tolta,
che mi fece alcun tempo acerba et dura
tua dolce vista: omai tutta secura
8 volgi a me gli occhi, e i miei sospiri ascolta.

Mira 'l gran sasso, donde Sorga nasce,
et vedra'vi un che sol tra l'erbe et l'acque
11 di tua memoria et di dolor si pasce.

Ove giace il tuo albergo, et dove nacque
il nostro amor, vo' ch'abbandoni et lasce,
14 per non veder ne' tuoi quel ch'a te spiacque.

Con «Anima bella...» è intonata una preghiera all'Assente perché dal cielo guardi all'ingiú. Lo sguardo verso l'alto del sonetto CCCII *Levommi il mio penser* torna dunque alla terra, ma in forma trasposta, perché ora sono gli occhi sereni della donna a distinguere selettivamente la «vita oscura» (prima quartina), le illusioni cadute (seconda quartina) e la solitudine del poeta-amante nel paesaggio valchiusano *ad fontem Sorgie* (prima terzina). Ad ogni pulsione e situazione dell'anima corrisponde un triplice invito al positivo, *pon' ... mente*, *volgi a me gli occhi* e *Mira* (vv. 3, 8, 9), cui si contrappone un unico invito al negativo, *vo' ch'abbandoni et lasce* (v. 13), inducendo una tensione forte tra il luogo privilegiato della memoria e della scrittura (*vedra'vi*, v. 10) e il resto del mondo (*per non veder*, v. 14). Se in questo testo il mondo da abbandonare è l'ancipite Avignone, dolce e amara, sede di ogni turbamento (ultima terzina), nel testo che segue tutto il mondo è un deserto (CCCVI 8), cui vengono sottratte soltanto le rive della Sorgue con quelle tracce senza tempo sull'erba. Colpisce la somiglianza della donna in cielo, ormai «sciolta» e «secura», con il poeta in terra «liber ac securus», isolato proprio su quel fiume che si contrappone ai ventosi gorghi del Rodano ad Avignone in una lettera dove in quell'esigua valle si concentra ogni vita dello spirito e ogni possibile compagnia con gli assenti (*Fam.* XV 3, 11-15). La punta finale di polemica anti-avignonese, sia pure temperata dall'evocazione di due luoghi sacri (*Ove giace ... dove nacque*, v. 12), sembra dar ragione all'ipotesi d'un testo riferibile all'ultimo soggiorno in Provenza a contatto delle cose, Valchiusa 1351 (Wilkins, *Life and Works*, p. 96); è comunque il primo sonetto aggiunto al-

la Seconda Parte nella cosiddetta 'forma di Giovanni', tra la fine del 1366 e l'inizio del '67 (sempre Wilkins).

Sonetto su quattro rime, ABBA ABBA, CDC DCD, come CCCVI. Assonanza nelle terzine, *-asce*, *-acque*.

1. *Anima bella*: è introdotta l'allocuzione all'Assente, come «O ... beata et bella | anima» (XXVIII 1-2), «Alma felice...» (CCLXXXII). *da quel nodo sciolta*: libera dal legame che unisce l'anima con il corpo; quindi *nodo* non come «corpo» semplicemente (tutti i commentatori), col significato delle parole ciceroniane e macrobiane di *velo* (CCCII 11) e di *carcere* (CCCVI 4), ma come il sacro *nexus* di spirito e di carne ordito da *Natura artifex* con intreccio impareggiabile per la donna del *Canzoniere* (v. 2). A queste precisazioni sul platonismo del rapporto anima-corpo arriva Daniela Goldin Folena, *Medioevo latino*, pp. 483-86, che cita l'*Anticlaudianus* di Alano di Lilla, «animam Concordia carni | federat et stabili connectit dissona nexu» (VII 56-57), e la *Cosmographia* di Bernardo Silvestre, col quale Petrarca sembra «abbia chiuso il cerchio della propria educazione platonica»: «Mens, corpus – diversa licet – iungentur ad unum, | ut sacra complacitum nexio reddat opus» (X 17-18 e IV 1-13). *Loci paralleli* 'in vita' e soprattutto 'in morte': «l'anima vostra de' suoi nodi sciolta» (XXV 4), «or veggio che la carne sciolta | fia di quel nodo» (CCXIV 19-20), «L'alma ... | da me si parte, et di tal nodo sciolta...» (CCLVI 9-10), «Morte, ... | spirto piú acceso di vertuti ardenti | del piú leggiadro et piú *bel nodo* ài sciolto» (cfr. nota a CCLXXXIII 4), «di lei ch'è or dal suo *bel nodo* sciolta» (CCCLXI 12).

2. *che ... Natura*: quale e siffatto che madre Natura mai non seppe farne uno piú bello. La stessa *iunctura* di *nodo* e di *ordire* nel *planctus* CCLXX 69-72, dove, per la solita ambiguità petrarchesca, *nodo* è anche il laccio d'amore: «Ma poi che Morte è stata sí superba | che spezzò il nodo ond'io temea scampare, | né trovar pôi ... | di che ordischi 'l secondo»; per cui, sempre Amore: «un laccio che di seta ordiva | tese fra l'erba» (CVI 5-6). Il secondo emistichio può rinviare a un diffuso modulo trobadorico, cosí come si configura in Bernart de Ventadorn, *Conortz, era sai*, 47-48: «om no·l pot lauzar tan gen | com *la saup formar Natura*» (Poli). Il «nodo ... piú bel» rinvia internamente a «quel bel nodo» irraggiungibile dalla parola poetica dell'omogeneo sonetto CCCVII 3.

3. *pon' ... mente*: guarda, ad anticipo di «volgi a me gli occhi» e di «Mira» (vv. 8 e 9); poi infatti *vedra(i)* e *veder*, vv. 10 e 14; XXVIII 91, nota a CCVII 33, CCCLXVI 69 («pon' mente in che terribile procella | i' mi ritrovo sol...»). *vita oscura*: corrispondente ai «giorni oscuri» (CCXCI 12) e ai «dí ... foschi» (CCCIII 12) del poeta-amante. Cosí Dante, *Videro li occhi miei*, 5-6 (*Vita Nuova* XXXV): «voi pensavate | la qualità de la mia vita oscura» (Scherillo). Controcanto a *Quel sol* illuminante che apre il sonetto che segue, CCCVI.

4. *da sí lieti ... volta*: cambiata, trasferita dalla letizia al pianto. Sempre in clausola finale di verso: «ogni mia gioia | per lo suo dipartire in pianto è volta», sempre in rima con *è tolta* (CCLXVIII 9-10; CCXCII 14, CCCXXXII 5).

5. *La falsa opiniön ... s'è tolta*: l'illusione (di corrispondenza, di realizzazione del sogno amoroso) si è dileguata dal mio cuore. Tale il significato emergente dai luoghi paralleli, dove la falsa *opinio* sta nel campo semantico di 'errore' e di 'sogno', come in *Tr. Cup.* IV 139-42, quando è schizzato il labirintico e tortuoso palazzo di Amore: «errori e sogni et imagini smorte | eran d'intorno a l'arco triumfale, | e false opinioni in su le porte, | e lubrico sperar su per le scale...» (Rico, *Para el título*, p. 127, che cita *Fam.* IX 4, 1; *De remediis* I 69, p. 630); cfr. nota a CCLI 8; *Tr. Tem.* 134, ecc. Non dunque il «falso sospetto» di Laura (Fer-

rari, secondo l'interpretazione vulgata, già messa in crisi da Zingarelli), ma la «sua propria colpa» di lui (LXX 48) che finge sogni come tutti gli amanti, talché al confronto la realtà risulta «acerba et dura» (v. 6).

6. *che mi fece* ... *dura*: la quale illusione a volte [*alcun tempo*] mi fece parere severo e crudele il tuo aspetto (*dolce* e pietoso invece nella sostanza, v. 7). Luogo fortemente implicato col sonetto che precede, che dà la chiave di lettura: «ebbi ardir cantando di dolermi | d'Amor, di lei, *che sí dura m'apparse*» (CCCIV 5-6, da dove in continuità anche la figura allitterante e l'*enjambement*, «mi fece ... dura | tua dolce vista»). Per la dittologia in rima *acerba et dura* cfr. CCCLX 57, CXCIX 6; fuori rima XXV 13.

7. *tua dolce vista*: ricordo di «La dolce vista...» incipitaria della canzone di Cino da Pistoia evocata in LXX 40; cfr. CCLI 10. *secura*: non piú minacciata dai lacci di Amore («qui autem cavet laqueos securus erit», *Prov* XI 15), senza temere «d'Amor visco ... o lacci o reti» (CCLXIII 7), come l'amante all'inizio del Libro, «secur, senza sospetto» (III 7, con lo stesso vocalismo latineggiante) e come la *giovenetta donna* che «tra duo ta' nemici è sí secura» del madrigale CXXI 3; *secura* e senza paura è madonna anche perché sciolta da quel *nodo* intrecciato da Natura (v. 1), come nella canzone delle Visioni su risonanza sacra, CCCXXIII 71: «lieta si dipartio, nonché secura». Rima ricca con *oscura*.

8. *volgi* ... *gli occhi*: come nella canzone alla Vergine, «que' belli occhi | ... | volgi al mio dubio stato» (CCCLXVI 22-25).

9. *Mira*: guarda, a ripresa di «volgi a me gli occhi» e di «pon' ... mente» (vv. 8 e 3), con l'insistenza ribaltata in sede finale mediante *per non veder*. Cosí ad attacco di CCXLII: «Mira quel colle...», che è sempre uno dei dolci colli designanti Valchiusa. *'l gran sasso* ... *nasce*: il monte o colle da cui scaturisce la Sorgue, il «sasso, ond'è piú chiusa questa valle» (CXVII 1). È la collocazione archetipica dell'amante enunciata nel congedo della canzone CXXXV 92-95: «Sotto un gran sasso | in una chiusa valle, ond'esce Sorga, | si sta; né chi lo scorga | v'è se no Amor, che mai nol lascia un passo», al quale questo luogo intenzionalmente rinvia come «memoria» interna (v. 11); cfr. CCCXXIII 37-38, nota a C 5.

10. *et vedra'vi un che sol*: e lí vedrai uno che solitario..., nella situazione di estraniamento e di concentrazione del congedo di CXXXV. Alla clausola interna del primo emistichio settenario *sol* concentra fonicamente sia *dolor* sia *Sorga* (vv. 11 e 9), con la ripresa di *dolor* (v. 13) a fusione melodica tra le terzine. *tra l'erbe et l'acque*: altro stilema interno del solitario nel luogo deserto dell'amore, «Vedove l'erbe et torbide son l'acque» (CCCXX 6); cfr. nota a CCCIII 2. Richiamo interno a *herbe* e *onde* della serie precedente (CCCIII 5).

11. *di dolor si pasce*: secondo il tema di Ovidio, citato insieme al Salmo di David XLI 4 in *Sen.* III 1 al Boccaccio: «cura dolorque animi lacrimaeque alimenta fuere» (*Met.* X 75), cfr. note a XCIII 14, CXXX 5, CXXXIV 12, e CCCXXXI 6 con la variante «di memoria et di speme il cor pascendo». La *Sorga*, le *acque* e il *pascere* rimettono in circolazione quel *panis lacrimarum* (Agostino commentatore dei Salmi) che alimenta i sonetti CCCI 2 e CCCIII.

12. *Ove giace* ... *dove nacque*: tensione estrema, segnata anche mediante la minima oscillazione avverbiale di *Ove* e di *dove*, di due diversi luoghi della memoria, entrambi mandati avanti come doppio complemento oggetto prolettico. Uno è quello dove «'n terra giace» (CCXC 8) il corpo della donna (CCCII 11), *albergo* dell'anima ormai libera e *sciolta* (v. 1), in base ai *loci paralleli* CCLI 13 («uscita è pur del bel'albergo fora») e CCLVI 9-10 («L'alma, cui Morte del suo albergo caccia, | da me si parte»); l'altro è l'«aventuroso ... terreno» del primo incontro (CVIII 1), cioè sempre Avignone, ristretta a «due soli ricordi religiosa-

mente cari» (Chiòrboli, secondo l'interpretazione che risale al Daniello). Nella postilla tombale del Virgilio Ambrosiano si dice infatti che il bellissimo corpo è sepolto «in loco Fratrum Minorum» e che Laura, all'insegna d'un *topos* letterario molto diffuso, apparve la prima volta agli occhi del poeta nella chiesa di Santa Chiara di quella stessa Avignone, che ora si chiede di non guardare e di non ricordare piú, spingendo lo sguardo verso Valchiusa (prima terzina), luogo non biografico ma poetico, luogo della memoria selettiva e della scrittura.

13. *vo' ch'abbandoni et lasce*: chiedo che tu tralasci di guardare, che tu distolga gli occhi da Avignone (evocata mediante il doppio *Ove* ... *dove*... degli accadimenti terreni).

14. *per non veder*: si oppone a *vedra'vi* del v. 10, come conclusione della censura sulla città e sul passato. *ne' tuoi*: nella tua gente. Allusione forse non diversa da quella dei «citadin' perversi» evocati in chiusura del *planctus* per la morte di Cino da Pistoia (XCII 12), e comunque dentro la «mai sopita polemica anti-avignonese» (Fenzi, come già il Daniello) dei sonetti della Prima Parte (CXXXVI-CXXXVIII) e delle lettere *Sine nomine*, cfr. nota a CCCVI 14. Particolarmente implicato il sonetto CCLIX 10-11, dove la torbida *Avinio* è data come il «loco ov'io mi sdegno | veder nel fango il bel tesoro mio», sempre in opposizione alla valle della Sorgue, «ch'a pianger et cantar m'aita». Congruente il passo di *Tr. Mor.* II 163-71, dove la donna stessa contrappone il luogo natale al «fiorito nido» dell'amante (Firenze e l'Italia, cfr. CCCVIII 1), privilegiando l'intermedio «bel paese ond'io ti piacqui», cioè ancora il paese senza avvenimenti e senza geografia della scrittura.

CCCVI

Quel sol che mi mostrava il camin destro
di gire al ciel con glorïosi passi,
tornando al sommo Sole, in pochi sassi
chiuse 'l mio lume e 'l suo carcer terrestro:

ond'io son fatto un animal silvestro,
che co' pie' vaghi solitarii et lassi
porto 'l cor grave et gli occhi humidi et bassi
al mondo, ch'è per me un deserto alpestro.

Cosí vo ricercando ogni contrada
ov'io la vidi; et sol tu che m'affligi,
Amor, vien' meco, et mostrimi ond'io vada.

Lei non trov'io: ma suoi santi vestigi
tutti rivolti a la superna strada
veggio, lunge da' laghi averni et stigi.

Il poeta-amante è ancora tra «l'erbe et l'acque» di Valchiusa (CCCV 9-11); ma nel testo il paesaggio pur essenziale in riva alla Sorgue sparisce tra i boschi solitari dove si aggira l'«animal silvestro» che è lui stesso, disorientato e discordante dal «mondo» (seconda quartina). La perdita di *Quel sol* iniziale (vv. 1-3) e l'ambiguo segmento *chiuse 'l mio lume* (v. 4), che sbarra ogni visibilità, rendono conto della tenebra distesa sopra il «deserto alpestro» dell'esistenza senza il *lumen vitae*. Quale sole illuminerà il cammino? Il sole-donna, il *sol alter* del *Canzoniere*, fuoco che appartiene alla terra e per questo «chiaro et breve sole» (CCCVIII 13), giace sotto un «picciol marmo» (CCCIV 9) e tra «pochi sassi» (v. 3); il Sole-Dio, sapienziale e cristologico, è lontano senza la mediazione della dolce guida terrena (v. 3). In queste condizioni, «Cosí...» (attacco delle terzine), l'unica compagnia, tramite tra il cielo e la terra e tra i due soli, è lo stesso personaggio Amore, non piú «cieca et disleale scorta» come fin qui nel Libro (CCXI 6), ma guida santificata sulle tracce del bene. Non a caso lo stesso verbo *mostrare*, con intenzionale *repetitio* tra passato e presente, vale tanto per «Quel sol che mi mostrava il camin destro» (v. 1) quanto per Amore che *mostra* ora «ond'io vada» (v. 11); inoltre il sole è contestualmente nominato con segnale nascosto nell'equivoca ambivalenza: «et *sol* tu che m'affligi, | Amor, vien' meco...» (vv. 10-11). Con ciò Amore sembra sorgere nelle terzine come il terzo sole che «fuga oscuritate e gelo», come scrive Dante nella canzone che comincia appunto con antica (già trobadorica) e filosofica comparazione tra gli effetti del Sole e gli effetti di Amore: «Amor, che movi tua vertú da cielo | come 'l sol lo splendore...»

Ai tre diversi Soli «di buona vita» (Castelvetro) si oppone la depressione fisica e l'opacità finale dei «laghi averni e stigi», inglobati nel *contemptus mundi*.

Sonetto su quattro rime secondo lo schema ABBA ABBA, CDC DCD, come CCCV.

1. *Quel sol*: la donna-sole del *Canzoniere*, «Quel sol, che solo agli occhi mei resplende» (note a CLXXV 9, CLXXXVI 2), che come il Sole-Dio (v. 3) distribuisce luce e *lume* (v. 4), mostrando il cammino e menando «dritto altrui per ogni calle», *Inf.* I 17-18 (Castelvetro). Anche Beatrice è «Quel sol che pria d'amor mi scaldò 'l petto» ad attacco di *Par.* III (Santagata). Richiamo interno a *Quel foco*... che apre le terzine di CCCIV. *mi mostrava*: come il *dolce lume* dello sguardo che dantescamente «mi mostra la via ch'al ciel conduce» nella seconda *cantilena oculorum* (LXXII 2-3). *il camin destro*: la buona strada, il *destro sentero* che «al ciel ti scorge» (XIII 13), e che «sente la via della lettera di Pitagora» (Castelvetro) o bivio pitagorico del bene e del male; cfr. note a CCLXIV 121, CCLXXXVI 8.

2. *con gloriosi passi*: con i passi giusti nei sentieri che portano alla gloria eterna, secondo il tema di Paolo, *Hebr* XII 13, «gressus rectos facite pedibus vestris». I *passi*, contrapposti a quelli perduti e disordinati in LIV 6 e di CLXI, stanno infatti nel campo metaforico di *camin*, *pie(di)* e *vestigi* «tutti rivolti a la superna strada» (vv. 1, 6, 12-13).

3. *al sommo Sole*: cioè a quel «sole spirituale e intelligibile, che è Iddio», come scrive Dante sulla scorta dei Mistici, che aggiunge: «Nullo sensibile in tutto lo mondo è piú degno di farsi essemplo di Dio che 'l sole» (*Conv.* III XII 7-8; *Purg.* VII 26). Il sole è perfetta figura di Dio. Tornando a Dio, la donna-sole, o sole metaforico che raddoppia in terra il sole di natura «corporale e sensibile» (cfr. C 1-2, nota a CCXIX 10), lascia il poeta nelle tenebre, evocate al v. 4 («chiuse 'l mio lume») e nella seconda quartina. Cosí nella canzone alla Vergine, in un gioco similare: «Vergine bella, che di sol vestita, | coronata di stelle, al sommo Sole | piacesti sí, che 'n te Sua luce ascose» (CCCLXVI 1-3). *in pochi sassi*: sotto poca terra, intonata al «deserto alpestro» del paesaggio interiore (v. 8) e certo in tensione col *gran sasso* dal quale nasce la Sorgue e la vita stessa (CCCV 9); comunque i pochi sassi denotano una massa esigua rispetto alla grandiosità di quel sole, con la stessa funzione del «picciol marmo» che copre *Quel foco* in CCCIV 9; cfr. «i sassi dove fur chiuse le membra | di ta' che non saranno senza fama» (LIII 32-33). Forse un rintocco 'paesaggistico' di Cino da Pistoia, *planctus* per la morte di Selvaggia, *Oïmè lasso, quelle trezze bionde*, 36-39: «condutta fusti suso gli aspri monti, | dove t'ha chiusa, oimè, fra duri sassi | la morte, che due fonti | fatt'ha di lagrimar gli occhi mei lassi» (Suitner, *Tradizione stilnovistica*, p. 149). Verso segnato da *enjambement* con allitterazione *sassi* | *chiuse*.

4. *'l mio lume e 'l suo carcer(e)*: potente doppia rappresentazione della donna; quella soggettiva della guida che illumina il cammino, e quella oggettiva del corpo destinato alla morte; il tramonto di quel sole porta simultaneamente all'estinzione dell'una e dell'altra. Ambiguamente il segmento *chiuse 'l mio lume* include anche il messaggio del *claudere oculos* nel vedere il bene e ogni altra luce. Per il cristiano e ciceroniano *carcere* dell'anima (cfr. nota a CCCV 1) in parallelo: «aprasi la pregione, ov'io son chiuso» (LXXII 20), «Ma 'l sovrastar ne la pregion terrestra» (LXXXVI 5), «quel suo bel carcere terreno» (CCCXXV 101), «del terreno | carcere uscendo» (CCCXLIX 9-10), cfr. nota a CCLXXXVII 3.

5. *ond'io son fatto ... silvestro*: per la qual cosa sono diventato un abitatore delle selve (dove i raggi del sole solitamente non arrivano, cfr. nota a CCXIV

33), una *fera silvarum* come nel *planctus* per Sennuccio «et son fatt' una fera» (nota a CCLXXXVII 13). Tema disforico di silvestre solitudine comune alla sestina XXII 18, cfr. nota a CCXXVI 1-2; CCCV 10. Immersione nel paesaggio che chiama le «fere selvestre» di *Valle che de' lamenti*, CCCI 3.

6. *pie' ... lassi*: passi errabondi [*vaghi*] d'un uomo solitario e stanco; sono gli stessi *pie' lassi* dentro il paesaggio dell'assenza del sonetto *Se 'l sasso, ond'è piú chiusa questa valle* (cfr. nota a CXVII 14). Richiamo interno alla *vaga fera* e ai poggi *solitarii et hermi* di CCCIV 3-4.

7. *porto ... gli occhi*: nella situazione di *Solo et pensoso*, «e gli occhi porto per fuggire intenti | ove vestigio human l'arena stampi» (nota a XXXV 3), nel consueto accordo passi-piedi-occhi-pianto del solitario; cfr. nota a LXVII 13-14. *cor grave*: lo stesso «grave core» appesantito e sovraccarico di CCLXXXIV 10, in tensione con i *pie' vaghi* che misurano il deserto circostante (v. 6). *humidi et bassi*: bagnati di pianto e chini verso terra. In parallelo sentimentale e verbale *Tr. Cup*. III 112-14: «Da quel tempo ebbi gli occhi umidi e bassi, | e 'l cor pensoso, e solitario albergo | fonti, fiumi, montagne, boschi e sassi» (al v. 14 degli abbozzi la postilla registrata in nota alla prima *cantilena oculorum* LXXI 37, segno d'interferenza operativa tra i *Trionfi* e il *Canzoniere*); cfr. XV 8 («et gli occhi in terra lagrimando abasso»), nota a CCLXIX 11; Sennuccio, *Era nell'ora*, 16: «e piangendo lasciò gli occhi miei bassi».

8. *al mondo*: su questa terra, dove il poeta si aggira, senza piú guardare in alto (vv. 1-3), con i *pie' vaghi*, il *cor grave* e in mezzo alle lacrime. *per me un deserto*: come per l'amante «sono un deserto» le cose belle evocate in *Zephiro torna*, CCCX 12-14. *alpestro*: selvaggio e aspro (come le coste d'un monte), in sintonia con la salita «alpestra et dura» di XXV 13 e con i luoghi «alpestri et feri» di lontananza evocati in XXXVII 104. Cosí ad attacco di *Inf*. XII: «Era lo loco ... alpestro e ... | tal, ch'ogne vista ne sarebbe schiva» (Scherillo), per cui il Boccaccio nelle *Esposizioni*: «senza alcun ordinato sentiero o via, sí come noi il piú veggiamo tra rupi dell'alpi e de' luoghi salvatici»; il *desertum solitudinis* del profeta Geremia (XII 10).

9. *Cosí*: nello stato enunciato nella seconda quartina (solitudine, inquietudine, stanchezza, scoramento, pianto, incapacità di sollevare lo sguardo). *vo ricercando*: cerco e ricerco, con la solita forte funzione della perifrasi mediale col gerundio; nella stessa situazione: «i boschi, | che sol vo ricercando giorno et notte», CCXXXVII 11-12; cfr. nota a XXXV 2. *ogni contrada*: elemento che esalta il tema della *quête* negativamente conclusa ad attacco della seconda terzina, «vo ricercando ogni contrada | ov'io la vidi ... | Lei non trov'io», sul modello della ricerca della Sposa del *Canticum* III 1-2: «quaesivi illum et non inveni. Surgam et circuibo civitatem, *per vicos et plateas* quaeram quem diligit anima mea; quaesivi illum et non inveni»; cfr. nota al v. 12.

10. *la vidi*: il pronome personale rimette in terra la donna-guida (dopo «Lei non trov'io», v. 12), ma la memoria di *Quel sol* iniziale si manifesta ambiguamente nel *sol* avverbiale che sorge nello stesso verso. *sol tu*: soltanto tu, da riferire a *vien' meco* e a *mostrimi* (indicativi), v. 11. *m'affligi*: mi affliggi (verbo d'ascendenza scritturale).

11. *vien' meco ... mostrimi*: tu solo, Amore, vieni con me e mi mostri dove andare. La compagnia di Amore è sempre quella di XXXV 12-14 («sí aspre vie né sí selvagge | cercar non so ch'Amor non venga sempre | ragionando con meco») e di CCCI 7-8 («colle ... | ov'anchor per usanza Amor mi mena»), ma la strada ora diverge e questo *mostri* integra *mostrava* del primo verso.

12. *Lei non trov' io*: a ripresa di «quella ch'io cerco, et non ritrovo in terra»

di *Levommi il mio penser*, con variazione interna modulata sullo stesso ricordo del *Cantico*, «quaesivi illum et non inveni», per cui nota a CCCII 2 e qui al v. 9. *santi vestigi*: tracce sacre, orme di lei, *exuviae*, sostitutive della guida che «mostrava il camin destro» (v. 1). Richiamo interno alle «vestigia sparse» di CCCIV 3 e a *queste orme* di CCCI 12; cfr. nota a CCIV 8.

13. *superna strada*: la via «di gire al ciel» (v. 1-2), in chiusura circolare tra passato e presente. Rima ricca con *contrada*.

14. *veggio*: verbo forte in soluzione *enjambante*, al centro della marcata allitterazione delle terzine. *lunge da' laghi ... stigi*: lontano «dalla via dell'inferno» (Leopardi), lontano dalle depressioni infernali, evocate mediante l'*Avernus lacus* (Isidoro, *Etym*. XIII xviii 8-9) e la Stigia palude (*Aen*. VI 323, *Inf*. VII-VIII), che sono le strade dell'Erebo della classicità; forse anche la *fovea tenebrarum* o pozzo tenebroso dove, secondo il 'codice' mistico, si estingue la *visio Dei* (cosí san Bonaventura nel Prologo dell'*Itinerarium mentis in Deum*). Zingarelli vede un'allusione alla «morta gora» di Dite-Avignone, contigua al cenno anti-avignonese del sonetto che precede, cfr. nota a CCCV 14; cita opportunamente *Fam*. XI 9, 2, dove, dall'alto del monte Gebenna, Valchiusa è presentita come i Campi Elisi e Avignone come il Tartaro: «Ad fontem Sorgie te expecto, locum semper mirabilem atque amenum sed estate persimilem campis elysiis; illic aliquantulum respirabimus priusquam illud tartareum limen vicine Babilonis ingredimur»; anche nella lettera *Sine nomine* VIII del 1351-52 (Wilkins), sempre detto del «viventium infernus» (CXXXVIII 7) di Avignone: «Quicquid de Assiria vel Egiptia Babilone, ... quicquid denique de Averni limine deque Tartareis silvis sulphureisque paludibus legisti, huic Tartaro admotum fabula est». Rima *en écho* con *vestigi*.

CCCVII

I' pensava assai destro esser su l'ale,
non per lor forza, ma di chi le spiega,
per gir cantando a quel bel nodo eguale
onde Morte m'assolve, Amor mi lega.

Trovaimi a l'opra via piú lento et frale
d'un picciol ramo cui gran fascio piega,
et dissi: A cader va chi troppo sale,
né si fa ben per huom quel che 'l ciel nega.

Mai non poria volar penna d'ingegno,
nonché stil grave o lingua, ove Natura
volò, tessendo il mio dolce ritegno.

Seguilla Amor con sí mirabil cura
in adornarlo, ch'i' non era degno
pur de la vista: ma fu mia ventura.

Sonetto d'apertura d'un trittico dove l'*ingegno* e lo *stile* d'un poeta vanno in crisi (vv. 9-10, CCCVIII 8 e 14, CCCIX 8 e 13) nel progetto d'una poesia spirituale al seguito della «divina parte» dell'anima (CCCVIII 12-13). Se la donna delle rime 'in vita' è già materia elevata («Ma qual sòn poria mai salir tant'alto?», XX 11), ora che il sacro *nodo* di spirito e di carne si è sciolto, insieme ai sogni dell'amante (CCCV), la parola poetica rischia di perdere il suo colpo d'ala. Di qui lo scontro del testo tra l'agilità della fantasia («I' pensava assai destro esser su l'ale...») e la pesantezza del dire («Trovaimi a l'opra via piú lento et frale...»), tra la tensione verso l'alto mista ai rischi consaputi (vv. 7-8) e l'inclinazione verso il basso, con incrocio della «traslazione del volo» (Castelvetro) con quella (già trobadorica) del ramo sovraccarico e curvo al suolo (v. 6). Non diversamente, sdoppiandosi col fratello Gherardo, l'autore enuncia la lacerazione: «Frater ergo rite *cecinit erecto* ad celum *animo*, ego terrena cogitans et *curvatus in terram*» (*Fam.* X 3, 27). Gli effetti della morte che accentuano la disarmonia dell'Io sono formalmente rappresentati anche dalla circostanza che le rime delle quartine (e insieme delle terzine) sono tutte alterne, come poi nella triste e disarmonica primavera di *Zephiro torna* e di *Quel rosignuol* (CCCX-CCCXI).

Sonetto su quattro rime secondo lo schema ABAB ABAB, CDC DCD, come i soli CCLXXXI e CCCX; cfr. Molinari, *Quartine anomale*.

1. *I' pensava ... su l'ale*: pensavo di essere abbastanza abile a sostenermi sulle ali (dell'ingegno, della fantasia). L'aggettivo *destro* rimanda equivocamente al

camin destro di CCCVI 1, segnalando súbito, nella discontinuità, la continuità dei due sonetti: l'uno segnato da un chiuso guardare in terra («occhi humidi et bassi | al mondo», CCCVI 7-8), l'altro predisposto a un volo (poetico) verso il cielo, sia pure impossibile. Analoga destrezza *ad volatum* in apertura del madrigale CVI: «Nova angeletta sovra l'ale accorta | scese dal cielo».

2. *non per lor forza* ... *spiega*: «destro» non per la robustezza delle mie proprie ali ma per la forza di colui che è capace di sollevare l'ingegno e di sciogliere la lingua dei poeti (come è detto a integrazione nel terzo sonetto nella microsequenza, CCCIX 6; cfr. CCCLX 89-90), cioè Amore. *chi le spiega*: Amore che fa aprire le ali; *alas explicare* della lettera al fratello Gherardo *Fam.* X 3, 26, citata per CXXXIX 1; CLXXXII 14; *Epyst.* I 1, 32-33: «alas | ingenii explicuisse».

3. *per gir* ... *eguale*: per andare a pari [*eguale*, con valore avverbiale], per innalzarmi col canto [*cantando*] all'altezza di quell'impareggiabile *nexus* di spirito e di carne che è la donna del Libro. Rimando interno a *quel nodo* di *Anima bella*, per cui note a CCCV 1 e 2. La parola poetica contenuta in *cantando* lega il testo a CCCVIII 7 e nei paraggi a CCCIV 5.

4. *onde* ... *mi lega*: dal quale *nodo* la Morte (ora) mi scioglie e al quale laccio Amore (ancora) mi lega. Il tema è quello della lettera a Gherardo: «cur effracto laqueo non sim liber» (*Fam.* X 3, 27). La doppia funzione di *onde* (zeugma complicato semanticamente), in relazione ai verbi *assolvere* (sul tipo anche scritturale *de vinculo absolvere*, *Tb* III 15) e *legare*, sottolinea la velocità con cui la parola *nodo* (anima e corpo congiunti nella creatura, v. 3) slitta verso il significato di 'laccio' d'Amore, con le sue varianti tematiche; infatti, sempre nell'ambiguità: «Dal laccio d'òr non sia mai chi me scioglia» (cfr. nota a CCLXX 61). Paralleli sinonimici dei due verbi antitetici: «anzi laudate Lui | che lega et scioglie» (nota a CCLXXV 13), «ma chi ne strinse qui, dissolve il nodo» (nota a CCCXXX 13); cfr. introduzione a CCLXX.

5-6. *Trovaimi* ... *piega*: messo all'opera [rispetto all'aspettativa mentale del v. 1, cfr. *Purg.* VI 13] mi ritrovai assai piú cedevole e fragile d'un ramoscello piegato da un gran peso. Sia il binomio aggettivale *lento et frale* sia il sostantivo *fascio* (gallicismo), adeguati nella traslazione dell'albero, entrano nella sfera dell'Io; *lento* come l'*auctor* sulla soglia del Libro «pauroso et lento» (XII 8, cfr. nota a CCXII 8), nonché «frale obgetto a sí possente foco» (nota a LXXI 32) e «sí stanco sotto 'l fascio antico | de le mie colpe» (nota a LXXXI 1); cosí nella lettera del monte Ventoso quando, contro l'anima agile e immortale, si parla del corpo fragile e caduco «sub gravi membrorum fasce» (*Fam.* IV 1, 15). La similitudine con l'albero incurvato verso terra, solidale con gli «occhi ... bassi» dell'Io in CCCVI 7, è diffusa nel dominio trobadorico e italiano, sia pure con messaggi diversi; cosí Aimeric de Peguilhan nella canzone citata con gran lode da Dante nel *De vulgari* (II VI 6) «Si cum l'arbres que, per sobrecargar, | frang se meteys e pert son frug e se» (Zingarelli), da cui Carnino Ghiberti: «poi che sí *grave fascio* d'amor aggio: | com'albore che troppo è caricato, | che frange e perde seve e lo suo frutto» (*Luntan vi son*, 27-28; *Mare amoroso*, 70-72); cosí Bernart de Ventadorn, *Lo rossinhols s'esbaudeya*, 17-18: «c'aissi com *lo rams si pleya* | lai o·l vens lo vai menan» (Poli). Il tema dello squilibrio tra l'agilità del pensiero (v. 1) e la resistenza dell'opera nel suo farsi è ripreso a chiusura della microserie: «Amor ... | poi mille volte indarno *a l'opra* volse | ingegno, tempo, penne, carte e 'nchiostri» (CCCIX 6-8). Rima ricca e derivativa di *piega* con *spiega*.

7. *et dissi*: probabile allusione all'applicazione interna del proverbio citato dopo, e che ancora dice «Chi in alto sal cade sovente precipitevolissimevolmente»; cosí nella prima canzone dell'organismo: «allor che folminato et morto giac-

que | il mio sperar che *tropp'alto* montava» (XXIII 52-53); e anche: «A me pur pare | senno a non cominciar - *tropp'alte* imprese» (nota a CV 36), con in filigrana i miti di Icaro e di Fetonte. Dunque un autorinvio dissimulato a uno dei temi delle rime sparse. *A cader va chi troppo sale*: antico adagio (Gesualdo); Claudiano, *In Rufinum* I 22-23: «tolluntur in altum, | ut lapsu graviore ruant» (Daniello); Folchetto, *Ben an mort mi e lor*, 7: «e qui n'aut pueia ['sale in alto'] bas deissen» (Tassoni), ecc.

8. *né si fa ben* ... *nega*: e non può essere compiuto dall'uomo quello che il cielo non vuole (con *ben* rafforzativo, *si fa* forma passiva e *per* agente). Altra sentenza proverbiale, per cui si cita *Aen.* II 402: «Heu nihil invitis fas quemquam fidere divis!» (Tassoni).

9. *poria*: potrebbe. *penna d'ingegno*: la stessa ala della fantasia del v. 1 (per comune sineddoche) e anche la penna da scrivere; l'anfibologia, sostenuta dallo *stil(e)* e dalla *lingua* del v. 10, nonché dalla ripresa di CCCIX 8, è del resto la stessa di Dante nel luogo di *Purg.* XXIV 55-63 (secondo la lettura di Pertile e Lazzerini), quando dice «Io veggio ben come le vostre *penne* | di retro al dittator sen vanno strette...», avendo detto prima «issa vegg'io ... il *nodo* | che 'l Notaro e Guittone e me *ritenne*...» Non a caso Petrarca impiega il deverbale *ritegno* (v. 11) come sinonimo di *nodo* o laccio in un'accezione poco documentata e tutta sua, che parla per un ricordo diretto del passo dantesco, sempre sul tema dell'impossibilità di spiccare il volo, là del Notaio e di Guittone, qui di lui stesso.

10-11. *nonché* ... *dolce ritegno*: né *penna*, ala o calamo, né invenzione stilistica o linguistica potrebbero innalzarsi (*volar*) laddove s'innalzò (*volò*) Natura nell'intrecciare quel dolce laccio (*ritegno*) che ancora «mi lega» e mi trattiene (v. 4, quindi *mio*). Interessante notare come lo *stil grave*, di per sé allusivo alla *gravitas* e allo stile alto della tripartizione classica («dir d'amore in stili alti et ornati», CCCXII 6; cfr. nota a CLXXXVI 4), si scontri con *volar*, *volò* e *ale*, richiamando invece il *cor grave* che spinge verso terra nel sonetto che precede (CCCVI 7). *stil* ... *lingua*: simile rapporto nella canzone alla Vergine, «i' sacro et purgo | ... e 'ngegno e stile, | la lingua e 'l cor...» (CCCLXVI 126-28). *volò*: come il grande Amico di LXXXI 7. *tessendo*: verbo sinonimo dell'*ordire* precedente nel Libro, con esplicito autorinvio, «Anima bella da quel nodo sciolta | che piú bel mai non seppe ordir Natura» (CCCV 1-2). Luogo similare in *Tr. Tem.* 34-35: «né pensier poria già mai | seguir suo volo, non che lingua o stile»; *Par.* VI 63-64. *dolce ritegno*: «dice ritegno per rispondere a quel *nodo* che disse di sopra» (Daniello); la voce è un *unicum* petrachesco (cfr. nota al v. 9), presente nei *Proverbi* di ser Garzo («Bontà fa ritegno | e d'omo sostegno», «Studio ed ingegno | fa d'arte ritegno», distici 24 e 195) e nel sonetto epistolare di Giovanni Dondi dall'Orologio *Io non so ben s'io vedo quel ch'io vegio*, al quale Petrarca risponde con *Il mal mi preme* (cfr. introduzione a CCXLIV): «Una speranza, un consiglio, un ritegno | tu sol me sei in sí alto stupore; | in te sta la salute...» (vv. 9-11)...»; in questo quadro sta il *forte ritegno* del sonetto attribuito a Petrarca *Me freddo il petto* (Solerti, XCIII), posto in chiusura d'un testo segnato non a caso da intercambiabili *nodi* e dai verbi tipici del laccio amoroso *legare*, *stringere* e *sciogliere* (cfr. nota al v. 4 e introduzione a CCLXX). Il lemma è implicato con il sacro *retinaculum* dei Santi Padri, legame e redine, difesa e protezione; Silvia Chessa richiama l'*Epistula* CXLVIII 30 di Girolamo, dove il santo incita a liberare la mente *a cunctis retinaculis mundanis*, nonché Agostino, per il quale il cibo è *retinaculum* dell'anima-vita: «Quo loco quaeri solet, utrum ad animam cibus iste pertineat, cum anima incorporea sit, iste autem cibus corporeus. Sed animam hoc loco pro ista vita positam noverimus, cuius retinaculum est alimentum istud cor-

poreum» (*De sermone Domini in monte*, II xv 50); in questo quadro importante è il rinvio all'*Oratio ad Matrem* di Franco Sacchetti, dove il lemma è riproposto in contiguità con il tema della donna *templum* e *habitaculum Dei*: «tu degno templo e tabernacol santo, | tu specchio risplendente in ogni canto; | tu vera e pura se', e fermo segno, | tu salvamento d'ognuno e ritegno...».

12-13. *Seguilla* ... | *in adornarlo*: Amore inseguí Natura nel suo volo creativo (vv. 10-11) facendo bello quel nodo con arte tanto mirabile che ... La *mirabil cura* designa Amore *artifex*, come nelle quartine di CCXX, a raddoppio di Natura; cfr. CLIX 1-4, nota a CCCV 1-2.

14. *pur de la vista*: del solo guardare il miracoloso intreccio (*nodo*, *ritegno*, con prevalenza in assenza del significato di sacro *nexus* del v. 3). L'articolazione del *non sum dignus* del poeta mette dunque a confronto l'impossibile *volare* (dell'ingegno, dello stile e della lingua poetica) con la *vista*, sentita come una benedizione e una missione; infatti il terzo sonetto del ciclo mette in chiaro: «vuol ch'i' depinga a chi *nol vide* ... | beati gli occhi che la *vider* viva» (CCCIX 5 e 14). Questo spiega il messaggio finale *ma fu mia ventura*, che include il destino del testimone di provare e riprovare a «pinger(e)», a «ombreggiare» e insomma a «incarnare» con la parola poetica un miracolo terrestre (CCVIII).

CCCVIII

Quella per cui con Sorga ò cangiato Arno,
con franca povertà serve richezze,
volse in amaro sue sante dolceze,
ond'io già vissi, or me ne struggo et scarno.

Da poi piú volte ò riprovato indarno
al secol che verrà l'alte belleze
pinger cantando, a ciò che l'ame et preze:
né col mio stile il suo bel viso incarno.

Le lode mai non d'altra, et proprie sue,
che 'n lei fur come stelle in cielo sparte,
pur ardisco ombreggiare, or una, or due:

ma poi ch'i' giungo a la divina parte
ch'un chiaro et breve sole al mondo fue,
ivi manca l'ardir, l'ingegno et l'arte.

Elemento centrale d'un trittico omotematico sull'inadempienza della parola poetica davanti alla «divina parte» spirituale (v. 12) e al desiderabile Vero sapienziale (CCCIX 12). Forse per questo processo d'avvicinamento agli *invisibilia* e all'unicità del *corpus spiritale* il testo è introdotto da una doppia conquista ascetica: povertà contro richezza (v. 2), l'umile Sorgue contro il grande Arno letterario e paterno (v. 1); forse per questo anche l'atto creativo umano si spenge in quel forte e centrale *incarno*, che nega alla parola poetica la possibilità di dare realtà di carne: «né col mio stile il suo bel viso incarno» (v. 8). Le terzine esaltano il dissidio tra grazie e bellezze di madonna visibili e viste come stelle in cielo, parzialmente narrabili, «pur ardisco ombreggiare, or una, or due» (v. 11), e quell'unico splendore il cui fuggevole indizio in terra è stato «un chiaro et breve sole» (v. 13). Qui la penna (e il testo) si blocca, «ivi manca l'ardir, l'ingegno et l'arte», con la stessa crisi e con la stessa terna di parole di Dante quando senz'accorgersi sale nel cielo del Sole guidato da Beatrice: «Perch'io lo *'ngegno e l'arte e l'uso* chiami, | sí nol direi che mai s'imaginasse» (*Par.* X 43-44).

Sonetto su quattro rime secondo lo schema ABBA ABBA, CDC DCD.

1-2. *Quella per cui* ... *richezze*: la donna per amor della quale ho scambiato la valle dell'Arno con le rive della Sorgue, e per la quale ho mutato la schiavitú delle ricchezze con una povertà senza catene (*franca*, libera). Chi vede allusione «alla rottura dei legami di dipendenza con la famiglia Colonna» (1347, Fenzi), chi «al rifiuto opposto da P. a Clemente VI di accettare la carica di segretario apo-

stolico» (dopo l'autunno del 1351, Santagata), o comunque allo strappo con la fastosa Corte papale (Castelvetro, Muratori, Ferrari, Scherillo). Ma perché il *cangiare* Arno con Sorga e ricchezze con povertà sarebbero due episodi contigui? Probabilmente l'*humilitas* della Sorgue rispetto al grande fiume della memoria letteraria (come nella lista di fiumi di CXLVIII, tutti perdenti rispetto al *bel rio* di Valchiusa) e l'*egestas* dell'uomo libero sono le due condizioni ascetiche che preludono al messaggio contemplativo dell'ultima terzina e alla silenziosa visione del Vero a cui aspirano i sapienti nell'ultima terzina di CCCIX. Zingarelli cita *Buc. carm.* X 11-16: «Fuit alta remotis | silva locis, qua se, diversis montibus acti, | Sorga nitens Rodano pallensque Ruentia miscent. | Hic michi, quo fueram tusco translatus ab Arno, | (sic hominum res fata rotant!) fuit aridulum rus. | Dum colui indigui atque operi successit egestas»; anche *Fam.* VIII 3, 16. Comunque, sia Sorga sia Arno designano due patrie ideali di poesia, due Parnasi senza vincoli, a norma della prima stesura del finale del quarto *Triumphus Cupidinis* (Appel; cfr. Ariani, note ai *Triumphi*, p. 194): «Ivi [nel tortuoso palazzo di Amore] pur sospirando Sorga ed Arno | stetti molt'anni libertà sognando; | né potei per ingegno il sí far no, | ch'i' era di me stesso posto in bando». La Sorgue denota dunque uno scavo dentro la libertà di se stesso? L'aggettivo *franca*, libera ma anche francese (Castelvetro ricorda lo stesso nome Francesco), allude a un approfondimento di sé, in quanto poeta volgare, piú transalpino che italiano?

3. *volse* ... *dolceze*: cambiò, cangiò (v. 1) in amaro la sua dolcezza. Ma il plurale *dolceze* anticipa le innumerabili e non terrestri (*sante*) grazie di madonna, tante quanto le stelle, della prima terzina; *sante dolceze* in circuito con la *santa et dolce compagnia* di CCC 10 e con i *santi vestigi* di CCCVI 12. Richiamo interno alla «vita oscura, | da sí lieti pensieri a pianger volta» di CCCV 3-4. Il perfetto in posizione forte, echeggiato da *volte* alla clausola interna del v. 5, lega il testo alla rima equivoca di *volse* nel sonetto che segue, CCCIX 2 e 7.

4. *ond'io già vissi*: delle quali sante dolcezze ho vissuto un tempo; dove *già* si oppone a *or(a)*. *me ne struggo*: mi consumo per la dolcezza perduta, dando fondo alle mie capacità di sopravvivenza. La giuntura *ond'io* ... *me ne* ... *scarno* può rimandare a *ond'io* ... *mi discarno* di *Inf.* XXX 69 (Trovato); ma concettualmente, trattandosi sempre delle parole della poesia che cerca se stessa («ritornerò poeta», dice Dante), il tema è ancora quello del «poema sacro» *in fieri* che anche fisicamente «m'ha fatto per molti anni macro» (*Par.* XXV 1-3).

5. *Da poi*: dopo che la donna «volse in amaro sue sante dolceze» (v. 3), cioè dopo la morte, che circoscrive la doppia bellezza di spirito e di carne a pura anima (cfr. nota a CCLXVIII 56). *piú volte*: ripetutamente. Assonanza e gioco paronomastico con *volse* (v. 3), alla scadenza del primo emistichio quinario. *indarno*: il vano tentativo di *pingere* (v. 7) o *depingere* (CCCIX 5) il «miracolo» di madonna è enunciato dallo stesso avverbio nel sonetto che segue, «mille volte indarno a l'opra volse | ingegno, tempo, penne...» (CCCIX 7-8).

6. *al secol che verrà*: al mondo futuro, alla posterità, «di tal che nascerà dopo mill'anni» (XXX 35). *alte*: aggettivo speculare a *sante* del v. 2, messaggero dell'«alto ... miracol» di CCCIX 1; le «divine ... alte bellezze» di CCVII 15.

7. *pinger cantando*: dipingere a parole, ritrarre in versi; cfr. CCLXXIII 6, CCCIX 5 e CCCVII 3. Tema del Notaio, poeta-pittore insoddisfatto dei propri strumenti: «e pure li dispiace | lo pingere che face, - e sé riprende, | che non fa per natura | la proprïa pintura» (*Madonna, dir vo voglio*, 43-46). *a ciò che l'ame et preze*: perché l'età di domani ami e apprezzi quelle bellezze; con la variante interna «a ciò che 'l mondo la conosca et ame» (CCCXXXIII 11).

8. *né* ... *incarno*: ma col mio tratto non dò realtà di carne a quel bel viso. Il

potente *incarno* veicola il concetto di 'incarnazione', negando nella fattispecie che il verbo poetico possa essere fatto carne; pertanto marginale e accessorio sembra il significato figurativo di *incarnare* come «fare incarnazioni di figure» secondo il colorito naturale (nel *Libro dell'arte* del Cennini, citato dal Ferrari); «credo incarnare, eo pingo» di Chiaro Davanzati (*Sovente il mio cor pingo*, 4; Santagata), su *incarnare* 'farsi persona' d'ascendenza lentiniana (*Madonna, dir vo voglio* 74-75). Rima ricca e derivativa con *scarno*. *stile*: nella metafora della pittura e delle arti, che classicamente rivaleggiano con la realtà; lo *stile*, penna da scrivere o matita, è equivocamente anche quello di Simone Martini, che «la ritrasse in carte | per far fede qua giú del suo bel viso» (LXXVII 7-8, LXXVIII 2); infatti Simone dipinge «in paradiso» e in uno stato di grazia che non si ripete (terzine di LXXVII).

9. *Le lode*: le grazie di madonna degne di «loda» (cfr. nota a CCXV 7), mandate avanti come complemento oggetto prolettico. *mai non d'altra* ... *sue*: mai appartenute ad altra donna e sue peculiari. Tema dell'unicità di madonna, sola e *sine exemplo*, cfr. nota a CCXCV 10.

10. *fur*: furono (perfetto che vale al negativo anche per *mai non* del v. 9). *come stelle* ... *sparte*: disseminate come stelle in cielo, senza numero (*Ier* XXXIII 22), come nella situazione impossibile della canzone di lontananza e di nostalgia *In quella parte*: «Ad una ad una annoverar le stelle | ... | forse credea, quando in sí poca carta | novo penser di ricontar mi nacque | in quante parti il fior de l'altre belle, | stando in se stessa, à la sua luce sparta» (CXXVII 85-90).

11. *pur*: soltanto. *ombreggiare*: tratteggiare. Ma intanto il tratteggio e l'ombreggiatura preparatoria sta al disegno come l'ombra alla persona vera; cfr. nota a CXXIX 48. *or una, or due*: sintomo della parcellizzazione del corpo della donna di tutto il *Canzoniere*, per cui Contini parla a ragione di sonetti-occhi, sonetti-chiome, sonetti-mano-guanto, ecc.

12. *divina parte*: la parte di quel *nodo*, spirito e carne (CCCV 1, CCCVII 3), che pertiene a Dio, l'anima, unitaria, non analizzabile, e quindi indicibile; «corpus spiritale» scrive san Paolo, *1 Cor* XV 44. Rima derivativa *en écho* con *sparte*.

13. *chiaro et breve sole*: un sole splendente e transitorio su questa terra. Probabile tensione nel testo tra le tante e diverse stelle del firmamento (v. 10) e quest'unico sole che dà luce e calore (cfr. nota a CCCVI 1); qualcosa di simile a «pulchra ut luna, electa ut sol» nella lode del *Cantico* (VI 9), con una solarità mirabilmente macchiata dal tempo, *breve sole*. *al mondo fue*: si cita in parallelo la clausola dantesca «in terra fue» del canto di Francesco d'Assisi, anche lui «al mondo un sole», *Par.* XI 38 e 50 (Zanato, *San Francesco*, pp. 177-81); cfr. IV 12-14. Intanto il segmento *al mondo* s'allaccia a «apparve al mondo» del sonetto che segue, CCCIX 2.

14. *ivi*: nel punto di raggiungere mentalmente la «divina parte» (v. 12); infatti l'avverbio *ivi* è spesso sintomo paradisiaco, sia pure incompleto; cfr. nota a CCCII 3. *manca*: viene meno. Verbo singolare con triplo soggetto postposto. *l'ardir*: in contrasto con il messaggio di *ardisco* della prima terzina (v. 11), come il sole contrasta le stelle; cfr. CCCIV 5. *ingegno*: voce tematica del trittico, CCCVII 9, CCCIX 8; cfr. CCCIV 7. *arte*: non diversa dalla «mirabil cura» di Amore nell'artificio creativo (CCCVII 12-13).

CCCIX

L'alto et novo miracol ch'a' dí nostri
apparve al mondo, et star seco non volse,
che sol ne mostrò 'l ciel, poi sel ritolse
per adornarne i suoi stellanti chiostri,

vuol ch'i' depinga a chi nol vide, e 'l mostri,
Amor, che 'n prima la mia lingua sciolse,
poi mille volte indarno a l'opra volse
ingegno, tempo, penne, carte e 'nchiostri.

Non son al sommo anchor giunte le rime:
in me il conosco; et proval ben chiunque
è 'nfin a qui, che d'amor parli o scriva.

Chi sa pensare, il ver tacito estime,
ch'ogni stil vince, et poi sospire: Adunque
beati gli occhi che la vider viva.

A chiusura della sequenza sulla crisi del dire che fa capo a *I' pensava assai destro esser su l'ale* (CCCVII), Amore come Io superiore vuole che il poeta riprovi a «depingere» e a rappresentare il miracolo gentile di madonna, per sé, per gli altri, per tutti. Ma quella cosa somma, che ha divorato negli anni «ingegno, tempo, penne, carte e 'nchiostri», non è dicibile a parole, come già annunciato sulle soglie del Libro: «Piú volte incominciai di scriver versi: | ma la penna et la mano et l'intellecto | rimaser vinti nel primier assalto» (XX 12-14). Su questo tema Petrarca, parlando di sé («in me il conosco», v. 10), elabora quanto di critica letteraria postdantesca può passare in un contesto lirico, come nel sonetto che apre le addizioni della 'forma' Chigi (CCXCIII); insinua che la poesia volgare di materia amorosa non è strumento talmente raffinato da toccare le cose somme, assolute, indicibili («Non son al sommo anchor giunte le rime...», prima terzina), secondo quel disegno di *investigatio veritatis* sapientemente tracciato nella canzone *Lasso me* (cfr. introduzione a LXX); ma sincronicamente enuncia la funzione della poesia come forma unica della comunicazione del vero e del sublime, senza la quale il «vero» è percepito dai sapienti solo mentalmente senza parole (seconda terzina). Come Dante nella *Vita Nuova* il poeta di ora offre una poesia di verità, pari a quella classica, rilanciando su se stesso e su quanto sperimentato poeticamente «'nfin a qui» (v. 11), fino a questo punto del libro *in fieri* dei *Fragmenta*.

Sonetto su cinque rime secondo lo schema ABBA ABBA, CDE CDE.

1. *L'alto ... miracol*: la straordinaria meraviglia mai vista prima, la donna del *Canzoniere*, «Quella per cui con Sorga ò cangiato Arno» con le sue *alte* bellezze

(CCCVIII 1 e 6). Complemento oggetto potentemente prolettico (il soggetto ritardato al v. 6 è Amore, verbo reggente *vuol ch'i' depinga*, v. 5) che sintatticamente sostiene lo stupore e il miracolo. Ricordo del «novo miracolo e gentile» in chiusura del sonetto di Dante *Ne li occhi porta* (*Vita Nuova* XXI; Scherillo), evocato anche in sede finale, v. 14. Questa memoria dantesca è frazionata col «miracol gentile» del sonetto *Soleano i miei penser'*, cfr. nota a CCXCV 9; *Tr. Mor.* I 10: «Era miracol novo a veder ivi». In parallelo al binomio aggettivale *alto et novo* le cose straordinarie «altere et nove» di CXCII 2. Implicazione a contatto con le «alte belleze» di CCCVIII 6. *a' dí nostri*: nel nostro tempo, contrapposto al «secol che verrà» di CCCVIII 6.

2. *apparve al mondo*: a ripresa interna di «al mondo fue» di CCCVIII 13. *star seco non volse*: non volle restare con questo mondo, e infatti richiamato in cielo (vv. 3-4, e CCXCV 11: «tosto è ritornata ond'ella uscío»), cfr. CLXXXIV 7-8. Rima equivoca con *volse* del v. 7; cfr. nota a CCCVIII 3.

3. *che sol ... ritolse*: quel miracolo che il cielo ci mostrò soltanto, per poi riprenderselo. Tema virgiliano della morte di Marcello, *Aen.* VI 869-70: «ostendent terris hunc tantum fata neque ultra | esse sinent» (Daniello). L'avverbio *sol* allitterando (e rimando imperfettamente con *-olse* di B) ambiguamente richiama il «breve sole» in chiusura di CCCVIII 13. Nella stessa situazione il verbo *ritolse* nel *planctus* CCLXX 99: «Dio, che sí tosto al mondo ti ritolse»; CCCXXXVII 14.

4. *per adornarne ... chiostri*: per adornare di quell'«alto et novo miracol» i suoi cerchi celesti pieni di stelle. Il verbo *adornare* rinvia a situazioni similari: «perché cosa sí bella | devea 'l ciel adornar di sua presenza» (CCLXVIII 27-28), «allor che Dio per adornarne il cielo | la si ritolse» (CCCXXXVII 13-14). La voce *stellanti*, che richiama le infinite stelle di CCCVIII 10, nonché le «stellanti ciglia» di CC 9, è ancora un ricordo virgiliano, *Aen.* VII 210-11, detto di Dardano che «aurea nunc solio stellantis regia caeli | accipit» (Daniello). I *chiostri*, cerchi e sfere del cielo (cfr. CCCII 3, 5), sono sentiti come l'ombrosa e celestiale *chiostra* dei colli di Valchiusa (CXCII 8).

5. *vuol ... mostri*: Amore [v. 6] vuole che io dipinga e mostri quel miracolo gentile a chi non l'ha visto (nello spazio e nel tempo, ora come dopo «al secol che verrà», CCCVIII 6) mediante la parola poetica, cosí come il cielo lo mostrò (v. 3) al mondo e al beato spettatore che è il poeta stesso (v. 14), con *adnominatio* del verbo *mostrare* che insinua il parallelismo delle azioni tra cielo e terra, *mostrò-mostri*; cfr. introduzione a CCCVI. Il verbo *depingere* rinvia internamente a «pinger cantando» del sonetto che precede (cfr. nota a CCCVIII 7; CCLXXIII 6), mentre l'anastrofe, *depinga ... e 'l mostri*, accompagna lentamente tutto il «tempo» tra la scrittura e la sua divulgazione (v. 8). *a chi nol vide*: coinvolgimento degli assenti ed estensione del coro dei partecipanti all'evento miracoloso, secondo un tema già dantesco della *Vita Nuova* (XXVI 4): «onde io pensando a ciò, volendo ripigliare lo stilo de la sua loda, propuosi di dicere parole ... acciò che non pur coloro che la poteano sensibilemente vedere, ma li altri sappiano di lei quello che le parole ne possono fare intendere».

6. *'n prima*: dapprima, fin dal principio, in tensione con *poi*, v. 7. *la mia lingua sciolse*: alla poesia. Nominando Amore è contestualmente indicata la «matera» del dire, che è materia amorosa, come quando Dante scrive che la sua «lingua parlò quasi come per sé stessa mossa», introducendo la canzone *Donne ch'avete intelletto d'amore* (*Vita Nuova* XIX 2); LXXIII 79-82, CXIX 54. Infatti dopo è messo in chiaro il parlare e lo scrivere «d'amor» (v. 11).

7. *mille volte indarno*: segmento fortemente implicato con «piú volte ... indarno» del contiguo sonetto CCCVIII 5, cosí come *a l'opra* riporta il motivo del primo elemento del trittico omotematico, «Trovaimi a l'opra via piú lento et fra-

le...» (CCCVII 5). *volse*: Amore voltò e indirizzò inutilmente [*indarno*], mise in azione senza risultato tutti i vari strumenti utili al dire poetico, «ingegno, tempo, penne, carte e 'nchiostri» (v. 8, cfr. XX 12-14), per quel lavoro [*a l'opra*] di *depingere* e di *mostrare* (v. 5). Dunque equivocamente il polisemico perfetto *volse* si oppone al presente *vuol* del v. 5, verbo reggente e centrale delle quartine in continuità allitterante (*vuol* ... *volte* ... *volse*, cfr. note a CCCVIII 3 e 5). Il messaggio è: Amore, che ha fatto parlare il poeta mettendolo alla prova infinite volte, ora vuole che di quella «cosa nova» trasferita in cielo dia testimonianza; ma per giungere a quell'altezza, «al sommo», il poeta si dichiara impreparato (prima terzina).

8. *ingegno*: voce tematica del trittico (CCCVII 9, CCCVIII 14), come *penne* (calami), cfr. nota a CCCVII 9. *carte e 'nchiostri*: dittologia metaforica della scrittura; cfr. note a XXIII 99, LXXIV 12, CCCXLVII 8. In parallelo per *volse* ... *carte*: «Tu ch'ài ... | volte l'antiche et le moderne carte» (XXVIII 76-77).

9. *al sommo*: all'altezza dell'oggetto trattato, secondo il tema dei due sonetti che precedono. *le rime*: la poesia moderna in volgare d'argomento amoroso (v. 11, cfr. CCLXXXVII 9-11), sentita come inabile alla trattazione del sublime. Che si tratti delle proprie rime del poeta (Gesualdo, Pagello) è escluso dal segmento «in me il conosco» (v. 10), che risulterebbe sovrabbondante. Il motivo della prima terzina concorda con Dante teorico di lingua e di letteratura nel *De vulgari*, quando dice che i temi alti, come l'*amoris accensio*, vanno trattati scientificamente: «Et ideo confutetur illorum stultitia qui, arte scientiaque immunes, de solo ingenio confidentes, *ad summa* summe canenda prorumpunt» (II IV 11, e II IV 8). *anchor giunte le rime*: la stessa clausola in fin di verso nella sestina 'doppia' o raddoppiata CCCXXXII 15: «U' sono i versi, u' son giunte le rime...?».

10-11. *in me il conosco* ... *scriva*: questo mancato raggiungimento del «sommo» lo riconosco nella mia poesia, e chiunque fin a questo momento abbia scritto poesie d'amore lo conosce perfettamente per esperienza diretta (*proval*, col significato antico di *provare* cavalcantiano e dantesco, *Tanto gentile*, 11). *è 'nfin a qui*: limitazione temporale che non esclude strumenti raffinati nel futuro. Similmente Ennio, parlando della sua *imperitia fandi* nella trattazione alta di Scipione: «Currentibus annis | nascetur forsan digno qui carmine celo | efferat emeritas laudes...» (*Afr.* IX 60-62). *parli o scriva*: parli in versi, scriva rime di materia amorosa; cfr. CLI 14, CCXCIV 8; *Tr. Mor.* II 60.

12-13. *Chi sa pensare*: cioè il sapiente, il filosofo, il saggio, colui che sa che la *veritas rerum* vince ogni stile e qualità di scrittura; non escluso il poeta stesso, che come Omero «sub poetici nube figmenti, verum sapientibus intelligi dedit», secondo un importante passo della *Collatio laureationis* (IX 5), dove è citato Macrobio commentatore del *De Republica* ciceroniano (*In Somn. Scip.* II X 11). *tacito estime*: valuti in silenzio, dove l'avverbio *tacito* si oppone a *parli o scriva*, v. 11. *ogni stil vince*: in parallelo «'l mio duro martir vince ogni stile» della sestina raddoppiata CCCXXXII 12; cfr. nota a CCVI 48; *Purg.* XXVI 126. *sospire*: sospiri, coordinato a *estime*, v. 10. Altro verbo stilnovistico dell'ineffabilità, con la stessa funzione del *Sospira* finale del sonetto *Tanto gentile*, con il corrispondente passo in prosa (*Vita Nuova* XXVI 4).

14. *beati* ... *vider*: ricordo di *Mt* XIII 16, «Vestri autem beati oculi, quia vident» (il solo Castelvetro) e di *Eccli* XLVIII 11, «Beati sunt qui te viderunt», incrociato con Dante, *Donna pietosa*, 83, «Beato, anima bella, chi te vede!» (Scherillo) e con il sonetto *Ne li occhi porta*, evocato nell'*incipit*: «ond'è laudato chi prima la vide» (*Vita Nuova* XXIII e XXI). *la vider viva*: la videro su questa terra. Formula che sigla l'allitterazione marcata dell'ultima terzina, *ver*, *vince*. In parallelo *Tr. Et.* 144-45: «se fu beato chi la vide in terra, | or che fia dunque a rivederla in cielo?».

Zephiro torna, e 'l bel tempo rimena,
e i fiori et l'erbe, sua dolce famiglia,
et garrir Progne et pianger Philomena,
et primavera candida et vermiglia.

Ridono i prati, e 'l ciel si rasserena;
Giove s'allegra di mirar sua figlia;
l'aria et l'acqua et la terra è d'amor piena;
ogni animal d'amar si riconsiglia.

Ma per me, lasso, tornano i piú gravi
sospiri, che del cor profondo tragge
quella ch'al ciel se ne portò le chiavi;

et cantar augelletti, et fiorir piagge,
e 'n belle donne honeste atti soavi
sono un deserto, et fere aspre et selvagge.

Sonetto pieno di ricordi letterari, classici e trobadorici, che fluiscono intorno al tema della resurrezione ciclica delle cose a primavera, il tempo amoroso di fervore universale. Ma il protagonista dei *Fragmenta* ridice, sulle note di uno dei sonetti iniziali *Quando 'l pianeta* (IX 14), che «primavera per me pur non è mai», lasciando prolungarsi da un capo all'altro del Libro lo stesso *per me* d'isolamento che qui separa di netto l'animazione stagionale delle quartine contro l'infelicità delle terzine: «Ma per me, lasso, tornano i piú gravi | sospiri...» (vv. 9-10). Dunque lo scontro tra il dentro e il fuori che nel sonetto IX era tutto interno alla terra, dalla quale il poeta per similitudine è escluso perché non gli arrivano i raggi del bel sole-donna (vv. 5-9), ora misteriosamente s'impernia sulla tensione tra due venti antitetici: tra il caldo e «Floriger ... Zephirus» che alimenta la rinascita e l'infanzia delle cose, spazzando via le brume invernali (cosí Alano di Lilla nel *De planctu Naturae*, metr. V 1), e quel freddo metaforico «vento ... di sospiri» (attacco delle terzine e XVII 2) che congela ogni rifioritura dell'anima e ogni nuovo canto. Un canto che a sua volta oscilla tra la modulazione canora del «garrir Progne et pianger Philomena» (v. 3), apparentemente triste tra i messaggi positivi (*dolce*, *Ridono*, *si rasserena*, *s'allegra*, *d'amor*, *d'amar*), e quella del «cantar augelletti, et fiorir piagge» (v. 12), che sembra lieta nel «deserto» dell'Io (*gravi*, *aspre*, *selvagge*). Su tali linee di segreti ribaltamenti il *topos* della «piacente primavera» e del cantare «gaiamente» (Cavalcanti, *Fresca rosa novella*) è rovesciato, dando prima in positivo una primavera dolce «d'amor piena» e appena macchiata dal quel *garrir* e da quel *pianger* della rondinella e dell'usignolo, veri-

tiero in natura, e poi in negativo una non-primavera di estraniamento e di solitudine. L'evidente contatto con la lista di cose belle a vedere e a sentire di CCCXII mette sull'avviso che tra le emozioni letterarie e i ricordi del passato s'insinua il sonetto di Cavalcanti *Biltà di donna*, talché il testo risulta spartito tra i moduli d'un falso *plazer* (vv. 1-8) e quelli di un *enueg* similmente alterato, tra tessere cavalcantiane tutte convogliate verso quella *Noia* di vivere che chiude il sonetto *Né per sereno ciel* (cfr. introduzione a CCCXII).

Come *Quel rosignuol* triste di CCCXI, stretto in un dittico interferente, il testo è forse riferibile all'ultimo soggiorno a Valchiusa, tra l'estate del 1351 e la primavera del 1353, nella gamma dei sonetti valchiusani che cominciano con l'amara primavera di *Se lamentar augelli* (CCLXXIX); è copiato con tutta la serie CCCV-CCCXVIII nella vulgata (Vaticano lat. 3195) da Giovanni da Ravenna, tra il 12 dicembre e il 16 aprile 1367, prima che l'autore cominci a trascrivere di sua mano.

Sonetto su quattro rime, secondo lo schema ABAB ABAB, CDC DCD; quindi a rime tutte alterne, contro il prevalente schema incrociato delle quartine nel *Canzoniere*. Altro sintomo d'infrazione e di 'disarmonia' interna che sigla anche il sonetto che segue *Quel rosignuol* (CCCXI), in parallelo con *Se lamentar augelli* e *Mai non fui in parte* (CCLXXIX e CCLXXX; cfr. Molinari, *Quartine anomale*).

1. *Zephiro*: il mite vento che soffia da ponente, sintomo di primavera. Con la stessa funzione in XLII 9-11: «Del lito occidental si move un fiato, | che fa securo ... | et desta i fior' tra l'erba in ciascun prato»; cfr. XXVIII 10; Lucrezio, V 737-40; Ovidio, *Met.* I 63-64; Virgilio, *Georg.* II 330; *Par.* XII 46-48. *'l bel tempo*: la stagione primaverile, come nella sestina CXLII 5-6, «l'aura amorosa che rinova il tempo, | et fiorian per le piagge l'erbe e i rami»; il «soave tempo» di Bondie Dietaiuti nel sonetto primaverile *Quando l'aira rischiara e rinserena* (v. 8), citato nella nota al v. 9. *rimena*: riporta in terra col suo caldo soffio. Oggetti sono asimmetricamente «i fiori et l'erbe», «garrir ... et pianger», «primavera». Dentro il *topos* primaverile trobadorico Perugi isola la rima *-ena* come rintocco di Rambertino Buvalelli: «Pois vei que·l temps s'aserena | e s'esmera e meillura, | e per joi de la verdura | que·l bels temps clars nos amena» (*Petrarca provenzale*, p. 175). Questo diffuso tema «già presso gli occitanici poteva variarsi per contrario, sia evocando ghiacci e intemperie consoni a depressione, sia invece facendo contrastare al motivo della letizia universale l'infelice situazione dell'amante» (Contini).

2. *i fiori et l'erbe*: binomio che sigla la rinascita primaverile, come nel luogo parallelo della sestina CCXXXIX 31: «Ridon [come al v. 5] or per le piagge herbette et fiori»; cfr. LXX 9, CXIV 6, CXXI 5, CXXV 61, CXXVI 7, ecc. *sua dolce famiglia*: apposizione di *i fiori et l'erbe*, creature di Zefiro, nati al tepore del suo soffio, in situazione classica; Lucrezio (I 11) parla del ponentino primaverile fertile e creativo, «genitabilis aura Favonii» (Scherillo).

3. *garrir ... pianger*: il lamento della rondinella (Progne) e il pianto dell'usignolo (Philomela). Infiniti di verbi intransitivi talmente sostantivati da cifrare il perpetuo lamento degli uccelli che cantano in primavera («Il cantar novo e 'l pianger delli augelli», CCXIX 1; «Se lamentar augelli, o verdi fronde | mover soavemente a l'aura estiva», CCLXXIX 1-2); qui infiniti allusivi anche al genere del *plazer* (come nel sonetto dantesco «Sonar bracchetti, e cacciatori aizzare...»), ripreso in chiusura mediante «et cantar augelletti, et fiorir piagge» (v. 12), in controcanto interno. Anche negli esametri autocitati in una lettera a Guido Sette (*Fam.* XVII 5, 7) due diversi verbi distinguono la diversa qualità vocale dentro il canto triste

degli uccelli primaverili: «philomena gemit, flet turtur»; similmente nella lettera poetica a Dionigi da Borgo San Sepolcro (*Epyst.* I 4, 20-30), rievocando le delizie canore di Valchiusa insieme al mito ovidiano delle infelici sorelle Procne e Filomela trasformate in volatili (*Met.* VI 412 sgg.); cfr. *Epyst.* I 8, 8-9; *Afr.* VI 92-93; *Tr. Cup.* IV 131-32; nota a CCCXI 1. Per *garrire*, verbo che in latino designa anche il canto dell'usignolo, *lusciniae canticum*, cfr. nota a CCXXIII 7-8. Rima ricca con *rimena*.

4. *primavera ... vermiglia*: lo smalto policromo del paesaggio primaverile, sul modello di Virgilio, *Ecl.* IX 40-42: «hic *ver purpureum*, varios hic flumina circum | fundit humus flores, hic *candida* populus antro | imminet...» (Daniello). Anche nella rinascita stagionale che apre il *Roman de la Rose*: «l'erbe et les flors blanches et perses» (v. 63). Nella vulgata per mano del copista «*prima vera* con due tratti d'unione dello stesso inchiostro aggiunti dopo» (Modigliani). Rima ricca con *famiglia*.

5. *Ridono i prati*: altra immagine classica e mediolatina, per la quale Bernardino Daniello richiama le ridenti sostanze naturali di Virgilio bucolico (sintomo di presenza amorosa): «omnia nunc rident» (*Ecl.* VII 55); nella *Poetria nova* (vv. 1764-66) e nel *Documentum de modo et arte dictandi et versificandi* (II 3, 51) Geoffroi de Vinsauf parla dell'ornamento retorico della *determinatio*, del tipo «Pratum | ridet» o «Ridet ager» (Perugi, *Trovatori a Valchiusa*, p. 291, n. 61); anche Alano nel *De planctu Naturae*, ritraendo il paesaggio policromo tessuto dall'abile destra del Favonio: «Ridebant tacito murmure flumina» (metr. III 12); cfr. nota a CCXXXIX 31 («Ridon or per le piagge herbette et fiori»); Giovanni Quirini, *Ora che 'l mondo*, 2-5: «ogni prato ride, | e freddo e nebia il ciel da sé divide, | e gli animali comenzan lor feste, | et in amor ciascun par che se apreste» (Duso, *Rimatori veneti*, p. 209). *si rasserena*: dalle nebbie e dalle lacrime dell'inverno.

6. *Giove ... figlia*: il padre Giove è amorevolmente lieto di vedere da vicino Venere (intesi come pianeti in posizione ravvicinata a primavera), «la quale di quella stagione non molto lontana dal padre subito dopo il tramontar del sole si vede apparir in Occidente» (Daniello). È la felice posizione astrale della nascita della donna del Libro, evocata in CCCXXV 61-70: «Il dí che costei nacque, eran le stelle | che producon fra voi felici effecti | in luoghi alti et electi, | l'una ver' l'altra con amor converse: | Venere e 'l padre con benigni aspecti | tenean le parti signorili et belle, | et le luci impie et felle | quasi in tutto del ciel eran disperse | ... | *l'aere et la terra s'allegrava, et l'acque* ... [cfr. v. 7]». Ricordo in clausola di *Par.* XXXII 134: «tanto contenta di mirar sua figlia» (Castelvetro), detto di sant'Anna e di Maria.

7. *l'aria ... d'amor piena*: risveglio degli elementi (il quarto elemento implicito è il fuoco-Amore), che si somma a quello degli esseri viventi del verso seguente, con rinvio interno al coinvito amoroso di CCLXXX 9-11: «L'acque parlan d'amore, et l'òra e i rami | et gli augelletti e i pesci e i fiori et l'erba, | tutti inseme pregando ch'i' sempre ami». Anche Alano nel *De planctu* evoca la *rerum universitas* festante nel regno di Natura: «Firmamentum [cfr. v. 6] ... Aer ... Mare ... Terra ... Ver ... Flora ... Terrestria etiam animalia» (IV 19-60).

8. *ogni animal*: ogni essere animato; cfr. XXII 1. *d'amar*: a rintocco fonico di *animal*, in rima interna con *mirar* del v. 6, alla scadenza del primo emistichio settenario. La ricchezza sonora accompagna l'insistenza sul tema amoroso nella *variatio* a contatto *d'amar-d'amor* (v. 7). *si riconsiglia*: si riconforta ad amare, s'invoglia, si fa coraggio. Sintonia con *Purg.* I 19-20: «Lo bel pianeto [Venere] che d'amar conforta | faceva tutto rider l'orïente...» Anche nel *Roman de la Rose* l'agitazione e il turbamento del risveglio amoroso: «En icelui tens deliteus [cfr. v. 1], | que *toute rien d'amer s'esfroie*, | songai une nuit que j'estoie» (vv. 84-

86). Memoria e rinvio interno a CLX 8: «chi *d'amar* altamente *si consiglia*» (situazione amorosa indotta dalle stelle-occhi della donna del Libro).

9. *Ma per me*: introduce la separazione mentale tra quartine e terzine, pur continuando il fonetismo dei versi precedenti, *mirar* ... *d'amor* ... *animal d'amar*; cfr. note a IX 14, L 12, LXVI 19, CCLXXX 12; opposizione tra fronte e sirma, tra un *plazer* in natura e la 'noia' dell'anima, che caratterizza un sonetto similmente primaverile di Bondie Dietaiuti: «Quando l'aira rischiara e *rinserena* [cfr. v. 5], | ... | e gli augilletti riprendon lor lena | ... | *ed io* languisco ed ho vita dogliosa; | ... | però l'altrui alegrezza m'è noiosa, | e noiami ch'io veg[g]io rinverdire». *lasso*: oimè. *tornano*: in controcanto al *torna* primaverile iniziale, cosí come il vento dei *gravi* | *sospiri* (cfr. XVII 2, CCXXXV 9-10), esaltati mediante *enjambement*, si oppone alla soavità e leggerezza di *Zephiro*.

10. *del cor profondo tragge*: trae dalla profondità del cuore. Similmente in XCIV 1, CXLVII 6.

11. *se ne portò le chiavi*: portò via con sé le chiavi del mio cuore, che ora non si apre piú alla bellezza e al ricambio. Immagine antica e dantesca delle «chiavi | del cor» (*Inf.* XIII 58-59), per cui note a LXIII 11, LXXII 30, XCI 5-6, CLV 12. Notabile la tensione tra questo cuore portato «al ciel» e il cuore che la donna seppellisce con sé sottoterra nell'omogeneo e interferente sonetto *Né per sereno ciel* CCCXII 9-10; i due movimenti si sommano poi a cavallo tra quartine e terzine in CCCXIII.

12. *cantar* ... *fiorir*: il canto degli uccelli, i campi in fiore. Ancora due infiniti sostantivati, infiniti del *plazer*, che si oppongono all'azione eterna del *garrir* e del *pianger* (oltre che, asimmetricamente, al messaggio di *primavera*, v. 4), secondo un'impressione apparentemente positiva, che sigla l'amarezza delle terzine. La tessera *cantar augelletti* è la prima prelevata dalla rassegna cavalcantiana delle cose belle da vedere e da udire: «*cantar d'augelli* e ragionar d'amore | ... | rivera d'acqua e *prato d'ogni fiore*» (vv. 3 e 7), che continua nella fitta tessitura di CCCXII; lo stesso *incipit* di Cavalcanti *Biltà di donna* si converte nelle *belle donne* del v. 13, oltre che in CCCXII 8.

13. *'n belle donne* ... *atti soavi*: tema delle donne che vanno con la gentilissima; cosí Cavalcanti nel sonetto di «ciò che ... è bello a vedere», *Avete 'n vo' li fior' e la verdura*, 9-11: «Le donne che vi fanno compagnia | assa' mi piaccion per lo vostro amore»; e cosí Dante, «Vede perfettamente onne salute | chi la mia donna tra le donne vede» (*Vita Nuova* XXVI). Anche la parola *atti* (portamenti) è stilnovistica in una cornice di soavità, con richiamo interno a «gli atti soavi» di XVII 10, a «gli atti suoi dolci soavi» di XCI 4 e a «L'atto soave» di CCXCVII 9; nello stesso sonetto dantesco *Vede perfettamente*, 12-14: «Ed è ne li atti suoi tanto gentile, | ... | che non sospiri in dolcezza d'amore». Le *belle donne honeste* s'intrecciano con la *variatio* interna di CCCXII 8: «dolce cantare honeste donne et belle», con tutta quella grazia e dignità visibile che l'aggettivo stilnovistico *honeste* comporta nel testo; cfr. Dante, *Tanto gentile*, v. 1.

14. *sono un deserto*: la stessa solitudine interiore per cui la terra intera «è per me un deserto alpestro» (cfr. nota a CCCVI 8); qui con riferimento alle fiorite e canore piagge del v. 12, mentre le *fere* ... *selvagge* rovesciano l'incanto perduto delle *belle donne honeste*. *fere*: le fiere, già sintomo di solitudine («et son fatt' una fera», per cui cfr. nota a CCLXXXVII 13), sono *aspre et selvagge*, crudelmente isolate dal mondo, come nelle scelte verbali di *Solo et pensoso*, su ricordo dantesco: «Ma pur sí aspre vie né sí selvagge | cercar non so...», cfr. nota a XXXV 12, nonché lo stesso binomio iniziale del sonetto «Aspro core et selvaggio», cfr. nota a CCLXV 1. Altra tensione con le *fere* positive nella rassegna di CCCXII 4.

dello, quell'unico Orfeo-usignolo che è lui stesso, e che ha perduto la sua *consorte*. Agli «amorosi penseri» che sempre accompagnano il tema dell'usignolo (X 10-12) si somma qui in chiusura il motivo cristiano (sapienziale) della *vanitas* di tutte le cose *sub sole*, «qua giú» (v. 14).

Anche questo sonetto, strettamente implicato col precedente in un dittico interfacciato e probabilmente cronologicamente omogeneo, è copiato nella vulgata da Giovanni Malpaghini insieme alla serie CCCV-CCCXVIII tra il 1366 e il 1367; introduzione a CCCX.

Sonetto che con *Zephiro torna* (CCCX) ha in comune anche la variante melodica nello schema delle quartine, insolitamente a rime alterne, ABAB ABAB; terzine su due rime, CDC CDC; cfr. Molinari, *Quartine anomale*.

BIBLIOGRAFIA: Bettarini, *Lacrime e inchiostro*, pp. 9-14.

1. *Quel rosignuol*: il deittico pone l'usignolo in una posa eterna tra i ricordi letterari (classici, trobadorici, con il fondante *rossinholetz* sul ramo di Jaufre Rudel, che coniuga il dolce canto naturale con quello poetico, *Quan lo rius de la fontana*) e insieme rinvia alle sue note tristi nella rinascita primaverile intonate nel sonetto che precede, CCCX 3. *soave*: soavemente (neutro avverbiale). La *suavitas* riassume la qualità flautata e la scienza vocale dell'usignolo secondo un naturalista come Plinio (*Nat. hist.* X 43), confermata dalle «note ... scorte» del v. 4, cioè abilmente, professionalmente modulate. *piagne*: tale la tonalità in natura del canto notturno dell'usignolo, anticipata dal *pianger Philomena* di CCCX 3. Cosí nel sonetto *Gloriosa columna*, che veicola altre tessere dello stesso ricordo virgiliano: «e 'l rosignuol che dolcemente all'ombra [*sub umbra* di Virgilio, lasciando intravedere l'intrico vegetale della seconda quartina] | tutte le notti si lamenta et piagne» (X 10-11), in sintonia con le «dulces avium ... querele» del *De vita solitaria* I 2 (p. 280); cfr. CLXXVI 10, CCXIX 1, CCLXXIX 1, CCCLIII 1-2, e nota a CXLVIII 7. Nella prima quartina dunque la citazione tradotta di Virgilio, *Georg.* IV 511-15: «qualis populea maerens philomela sub umbra | amissos queritus fetus, ... at illa | flet noctem, ramoque sedens miserabile carmen | integrat, et maestis late loca questibus implet» (Daniello), dove Philomela è lo specchio del pianto di Orfeo che ha perduto la sua Euridice, «raptam Eurydicen ... querens» (IV 519-20).

2. *forse*: avverbio tutto petrarchesco di discrezione, che pone un'incertezza tra quello che è nascosto e pressoché illeggibile nel mondo della natura e quello che è percepibile nel regno delle pulsioni una volta messe in circuito con le cose (identificazione dell'Io con l'usignolo interna al testo). Cosí nel sonetto del *Vago augelletto*: «ché quella cui tu piangi è forse in vita» (CCCLIII 10). *cara consorte*: è la *rapta ... coniunx* di Orfeo (*Georg.* IV 504), che Petrarca mescola con lo spartito dell'usignolo a raddoppio del suo pianto. Per altri la *consorte* è Progne, la sorella di Filomela della favola ovidiana (Gesualdo, Castelvetro, perversamente approvati da Carducci). Ma a riscontro Alano di Lilla, quando nel gran manto di Natura isola accanto a Philomela la tortorella rimasta sola: «Illic turtur, *suo viduata consorte*, amorem epilogare dedignans in altero bigamie refutabat solacia» (*De planctu Naturae*, II 179-89); *Epyst.* I 4, 18-24. La *consorte* rende in italiano la voce *par* (pari in quanto compagna e coniuge) di Jaufre Rudel sul tema dell'usignolo a primavera (*Quan lo rossinhols el foillos*, 4) e di Marcabru (*Bel m'es quan la rana chanta*, 5-6); cfr. nota a CXXXV 6. Per il valore quasi grammaticalizzato di *cara* cfr. note a XVI 4 e a CCLXXXV 1.

3. *empie ... le campagne*: a ricordo dilatato del rapido e cromatico «late loca ... implet» di Virgilio (*Georg.* IV 515), con una *dolcezza* non immediatamente

CCCXI

Quel rosignuol, che sí soave piagne
forse suoi figli, o sua cara consorte,
di dolcezza empie il cielo et le campagne
con tante note sí pietose et scorte,

et tutta notte par che m'accompagne,
et mi rammente la mia dura sorte:
ch'altri che me non ò di ch'i' mi lagne,
ché 'n dee non credev'io regnasse Morte.

O che lieve è inganar chi s'assecura!
Que' duo bei lumi assai piú che 'l sol chiari
chi pensò mai veder far terra oscura?

Or cognosco io che mia fera ventura
vuol che vivendo et lagrimando impari
come nulla qua giú diletta et dura.

Nel ritorno stagionale del tutto non ritorna la primavera dell'amante. La natura è dolce anche nel pianto, secondo la toccante vocalità di Philomela (CCCX 3), che soavemente piangendo riempie la terra e il cielo d'una rinascente «dolcezza» negata al poeta, discordante, disorientato: «non credev'io...», «chi pensò mai...?» (vv. 8 e 11). In questo quadro rovesciato, introdotto dalla «dolce famiglia» primaverile di *Zephiro torna* (CCCX 2), si stende il canto notturno dell'usignolo, specchio di Orfeo e di sé, che solo, «veniente die», canta la «dulcis coniunx» perduta sul 'libretto' delle *Georgiche* (IV 464-527). Di questo sublime squarcio virgiliano Petrarca non vuol perdere niente, neanche l'inquantificabile misura ritmica non strofica, ma 'bianca' o 'sciolta', dedicata da Virgilio a Philomela (evocata in CCCX 3 col suo nome mitico, diciamo, da ragazza), se in una partitura mentale cinque esametri possono corrispondere al passo di cinque endecasillabi. Eppure questo è il respiro assegnato dai due poeti all'usignolo: da «qualis populea maerens philomela sub umbra...» a «late loca ... implet» in Virgilio (*Georg.* IV 511-15), e da «Quel rosignuol...» a «et tutta notte par che m'accompagne», primo endecasillabo della seconda quartina del poeta di ora, che oltrepassa fluidamente il primo piede della fronte e offre forse il piú bell'esempio italiano di 'citazione tradotta'. Nel rilancio Petrarca vela d'incertezza e caritatevole ambiguità il mondo naturale («piagne | *forse* suoi figli», su «amissos queritur fetus»), mentre fa scendere la *rapta* ... *coniunx* di Orfeo nel dettato dell'usignolo («piagne | ... sua cara consorte»), annullando ogni distanza tra *comparatum* e *comparandum*, tra Orfeo e la soave regina dei cantori, e producendo, con velocità mimetica assoluta che brucia e oltrepassa la *comparatio* binaria del mo-

contestuale, discendente dal *mulcere* del 'libretto' di Orfeo (v. 510). Ricordo interno del «pianger di dolcezza» in chiusura del sonetto CCCIV.

4. *note ... pietose*: a restituzione del «miserabile carmen» di Virgilio, con accento sulla musicalità dell'usignolo che stringe il cuore di chi l'ascolta. Nella gamma delle *pietose rime* esordiali di CXX, dove le rime dolenti e miserevoli sono appunto quelle d'un *planctus*. *scorte*: «abilmente modulate» (Ponchiroli), con quella «perfecta musica scientia» descritta da Plinio (*Nat. hist.* X 43).

5. *tutta notte*: variante interna di «tutte le notti si lamenta et piagne» di X 11 (l'usignolo canta di primavera e prima di giorno). *par*: monosillabo forte alla scadenza del primo emistichio settenario (rintoccato da *inganar* del v. 9 nella stessa clausola interna, e da *far* del v. 11), unico indizio della non-solitudine. *m'accompagne*: mi accompagni (col flauto delle sue note), in quello scambio di funzioni tra natura e persona che segna anche il sonetto dei fiumi, cfr. CXLVIII 7. Rima ricca e paronomasia con *campagne*; variante complicata nella sequenza di *piagne-campagne-(ac)compagne*.

6. *mi rammente*: in soluzione scorciata il verbo dipende ancora da *par che* del v. 5. *dura sorte*: di solitudine, di separazione, con in piú l'innaturale 'colpa' dell'illusione (vv. 7-8), simile alla *dementia* di Orfeo e degli amanti incauti che non si piegano alle leggi celesti o tartaree (*Georg.* IV 488 sgg.). La stessa *dura sorte* della situazione 'in morte' di CCLIII 5, CCCXXIII 12, CCCXXXI 38. Rima *en écho* (derivativa) con *consorte*.

7. *altri che me ... mi lagne*: non d'altri che di me ho da lamentarmi (per avere scambiato il divino col mortale, l'eterno col temporale, come enuncia il v. 8 e ribadisce la prima terzina). Il pianto dell'Io (*mi lagne*) fronteggia quello dell'usignolo che *piagne*.

8. *'n dee*: le metaforiche dee di questa terra (anche stilnovistiche), annunciate dal ritorno immaginato in CCLXXXI 9-11: «Or in forma di nimpha o d'altra diva | che del piú chiaro fondo di Sorga esca, | et pongasi a sedere in su la riva»; cfr. CCCXXXVII 8, CCCLXVI 98-99 (la Vergine «nostra dea»). Qui è il motivo di *Tr. Mor.* I 124-26: «o vera mortal dea – | dicean; e tal fu ben, ma non le valse | contra la Morte, in sua ragion sí rea». *non credev'io*: tema dell'autoinganno formulato anche in prosa: «Qua in re nichil michi magis obfuit, quam impremeditatio eius quod non solum evenire poterat, sed non evenire non poterat: *non cogitaveram moriturum*» (*Fam.* VII 12, 12), col ricordo di Agostino, *Conf.* IV VI-VIII: «Mirabar enim ceteros mortales vivere, quia ille, quem quasi non moriturum dilexeram, mortuus erat ... O dementiam nescientem diligere homines humaniter! ... Nam unde me facillime et in intima dolor ille penetraverat, nisi quia fuderam in harenam animam meam diligendo moriturum acsi non moriturum?». *regnasse*: avesse giurisdizione; «l'arguzia consiste nel fatto che il valore ordinario di *regnare*, qui detto della Morte, è "vivere"» (Contini), come in CXXVI 52, CXL 1, CLXXXIV 2, ecc. Ma «regnavit mors» è di san Paolo, *Rom* V 14 e 17.

9. *che lieve*: quanto facile. Ricordo dell'amato padovano Lovato Lovati nell'epistola metrica *Non dictura*, V 46: «O facilis falli, cui cito prona fides» (SM, II [1906-1907], pp. 47-58; Velli, *Petrarca e Boccaccio*, p. 29), che agisce nel passo parallelo del *De sui ipsius et multorum ignorantia*, IV 57: «Fidentem fallere perfacile est». Motivo anche ovidiano in materia amorosa, *Heroid.* II 63-64. *inganar*: consonante scempia per probabile provenzalismo (*enganar*); cfr. LXXXIX 8, CXIX 112, CCXLIV 10, CCLXIII 8. *s'assecura*: si fida, si sente sicuro, confida in se stesso (nonostante la lezione negativa dell'usignolo e di Orfeo); cfr. nota alla canzone all'Italia CXXVIII 121.

10. *Que' duo bei lumi* ... *chiari*: complemento oggetto potentemente anticipato, con i *lumi*-occhi (cfr. XXXVII 43, LIX 13, LXXIII 39, CLVI 5, nota a CCLVIII 1, ecc.) che sembrano non spengersi mai nel ritardo della prolessi, strumentalmente favorevole all'illusione dell'amante. Luogo parallelo in CCCLII 2: «quelli occhi, piú chiari che 'l sole», in memoria del *Liber Ecclesiasticus* XXIII 28: «oculi Domini multo plus lucidiores sunt super solem»; cfr. CLXXXI 9.

11. *far terra*: farsi, diventare cenere, *pulverem terrae*. Cosí al v. 34 del *planctus* CCLXVIII, «Oïmè, terra è fatto il suo bel viso», e nei componimenti in chiusura del *Canzoniere*: «Morte à spento quel sol ... | terra è quella ond'io ebbi et freddi et caldi» (CCCLXIII 1-3), «Vergine, tale è terra, et posto à in doglia | lo mio cor» (CCCLXVI 92-93). *oscura*: in opposizione alla *claritas* degli occhi sfavillanti e in armonia con le tenebre dell'amante. La stessa tensione tra luce stellare e oscurità in *Buc. carm.* XI 81-83, per la morte di Galatea: «Mors ... | *sidereosque oculos* tetigit, vultusque serenos | *obscura* demersit *humo*». Altra rima ricca con *assecura*.

12. *Or cognosco io*: ora so. Formula agnitiva corrispondente al «conoscer chiaramente» del sonetto proemiale (I 13), con la comune sentenza finale del disinganno. Similmente Arnaut Daniel: «Ar conosc ieu ... | qu'om no·s part leu de so que vol» (*D'autra guiz' e d'autra razo*, 22-23), con necessaria posposizione del pronome personale soggetto in presenza dell'avverbio iniziale di frase. *fera ventura*: a raddoppio della crudele e *dura sorte* del v. 6.

13. *lagrimando*: è ripreso circolarmente in chiusura il pianto dell'usignolo iniziale, che presta la voce a tutto il sonetto e dal quale il poeta 'impara' la modulazione portante.

14. *nulla* ... *dura*: nulla piace e insieme persiste, nulla dura di quel che piace, come nella sentenza finale del primo sonetto del Libro («che quanto piace al mondo è breve sogno»), secondo il tema della *vanitas* dell'*Ecclesiaste* II 11: «vidi in omnibus vanitatem et afflictionem animi, et *nihil permanere sub sole*», «qua giú»; cfr. CCXLVIII 8, CCCXXIII 72. In controcanto la *Noia* di vivere «sí gravosa et lunga» di CCCXII 12.

CCCXII

Né per sereno ciel ir vaghe stelle,
né per tranquillo mar legni spalmati,
né per campagne cavalieri armati,
né per bei boschi allegre fere et snelle;

né d'aspettato ben fresche novelle
né dir d'amore in stili alti et ornati
né tra chiare fontane et verdi prati
dolce cantare honeste donne et belle;

né altro sarà mai ch'al cor m'aggiunga,
sí seco il seppe quella sepellire
che sola agli occhi miei fu lume et speglio.

Noia m'è 'l viver sí gravosa et lunga
ch'i' chiamo il fine, per lo gran desire
di riveder cui non veder fu 'l meglio.

Lista di cose belle e desiderabili, che ormai non giungono al cuore: né quelle visibili in cielo, in mare e in terra (prima quartina), né quelle udibili come sollievo dell'anima (seconda quartina), né quanto altro di bello sia percepibile (v. 9, che funge da cerniera tra fronte e sirma). La bellezza terrestre, sentita distante e non a caso modulata in citazioni, è racchiusa nel reticolo negativo d'un *Né* anaforico (vv. 1-9), *Né per ... né ... né ... né...*, lanciato verso una *Noia* allitterante che arriva alla fine come un fendente (v. 12) in questo falso *plazer* di gioie perdute, tutto pieno di memorie letterarie che aumentano la lontananza e il distacco: «Noia m'è 'l viver sí gravosa et lunga...» Lo stesso *Né* iniziale assoluto, anomalo per quest'epoca, precorritore di soluzioni modernissime con antefatto *ad libitum*, annuncia un discorso poetico che sembra rifarsi a qualcosa che non è stato detto prima, a un'enumerazione sospesa. Un brano dell'antefatto taciuto sarà la proposizione infinitiva «et cantar augelletti, et fiorir piagge» di *Zephiro torna* (CCCX 12), emblema di giovinezza e d'eterna primavera, che appunto è una tessera del *plazer* di Cavalcanti *Biltà di donna*, dove si passa in rassegna ciò che è piú toccante nel mondo ed «è bello a vedere». Ma il *non veder* conclusivo (v. 14), cioè la sensibilità della vista rubata dall'assenza, si scontra alla fine con un *riveder* che non appartiene piú alla terra e alla vita, bensí alla morte che restituisce la vera vista. Pertanto nel testo la letizia si trasforma in tedio, il 'piacere' si rovescia in 'noia', a sua volta ribaltata nel verso finale, forte e ambiguo dopo tanti versi 'liquidi', nel vero 'piacere' d'un *riveder* assoluto nell'aldilà.

Sonetto «non databile» (Santagata), ma difficilmente dissociabile da *Zephi-*

ro torna per la gemmazione degli stessi ricordi cavalcantiani; transitivamente non dissociabile neanche da *Quel rosignuol*: tre sonetti omogenei sul «cantare» poetico in disarmonia con la natura (e con la letteratura del passato), intonato al pianto soave e triste dell'usignolo centrale; cfr. introduzione a CCCX e a CCCXI.

Sonetto su cinque rime secondo lo schema ABBA ABBA, CDE CDE, come CCCXIII.

BIBLIOGRAFIA: Stierle, *Rime 312*, p. 74.

1. *Né*: lo stesso *Né* iniziale che caratterizza la «spiritosa entrata» (Muratori) dei sonetti *Né così bello il sol* e *Né mai pietosa madre*, per cui cfr. note a CXLIV 1 e CCLXXXV 1. Qui l'innovazione sintattica accompagna la negazione delle cose belle elencate da Cavalcanti nel sonetto *Biltà di donna* (già presente al Castelvetro), memorizzato e parcellizzato in CCCX. Un riflesso condizionato forse da Giacomo da Lentini, che intavola un impossibile confronto con la beltà di madonna a forza di *né ... né ... né...*: «Diamante né smiraldo né zafino | né vernul' altra gema preziosa, | ... | né l'aritropia ... | né l'amatisto ... | non àno tante beleze in domíno...» (L 408, vv. 1-7). Da questo *Né* percussivo scaturisce comunque la *Noia* del v. 12, che trasforma il *plazer* della tradizione in un nuovo *enueg*, altro 'genere' provenzale caro al Monaco di Montaudon, a cui si rifà il 'noioso' cremonese Girardo Patecchio nelle sue *Noie*, che per altro lancia una sfida a Ugo di Perso perché continui l'implacabile rassegna: «se noia è remasa, la recoia...» (PD I 558), tanto il genere è aperto al prolungamento dell'elenco e al passaggio di mano in mano. Wilkins parla di «reversed *plazer*» (*The Making*, pp. 301-2). *sereno ciel*: tratto positivo petrarchesco (CXXVI 10, CXXVII 58, CXXIX 67, CCCLIX 9-10, nota a CXCVI 1), qui contestualmente allusivo all'«*aria serena* quand'apar l'albore» nominata tra le cose amabili da Cavalcanti (*Biltà di donna*, 5). *ir vaghe stelle*: con l'infinito del *plazer*, cavalcantiano e dantesco (*Sonar bracchetti*; *Guido, i' vorrei*, 12; cfr. nota a CCCX 12), annunciato nella canzone *In quella parte* come sintomo del 'piacere' della costanza amorosa: «Non vidi mai dopo nocturna pioggia | *gir* per l'*aere sereno stelle erranti*, | et fiammeggiar» (CXXVII 57-59). Le stelle (pianeti) «vagae et errantes» anche nel sonetto *de morte Sennucii*, cfr. nota a CCLXXXVII 6.

2. *per ... mar legni*: altra cosa bella cavalcantiana, «adorni legni 'n mar forte correnti (*Biltà di donna*, 4); ma la velocità delle imbarcazioni di Guido (*forte correnti*) transita qui in tutta la prima quartina nel movimento dato da *ir ... per ... per ... per ... per...*; cfr. CCCXXIII 16. *spalmati*: di pece, catramati per una navigazione sicura; cfr. *Inf.* XXI 8-10. La stessa metafora nella canzone che apre la Seconda Parte dei *Fragmenta*: «Che giova dunque perché tutta spalme | la mia barchetta...?» (CCLXIV 81-82).

3. *per campagne ... armati*: ricordo del *plazer* di Bertran de Born, cui si rifà all'inizio anche l'autore dell'*Intelligenza*, *Be·m platz lo gais temps de pascor* [di primavera], 8-10: «et ai gran alegratge, | quan vei per campanha rengatz | chavaliers e chavals armatz» (Tassoni); il testo di Bertran è fondamentalmente guerriero, ma con richiamo iniziale al *topos* primaverile del «cantar augelletti, et fiorir piagge» (CCCX 12): «et platz mi, quan auch la baudor | de·ls auzels, que *fan retentir* [da cui probabilmente l'attacco di CCXIX, «Il cantar novo e 'l pianger delli augelli | in sul dí fanno *retentir* le valli», con insolito gallicismo 'firmato'] | lor chan per lo boscatge». Situazione evidentemente incrociata con i «cavalieri armati» di *Biltà di donna*, 2. Rima ricca con *spalmati*.

4. *per bei boschi*: la «selvaggia dilettanza» della caccia, come è vista da Dante «per belle piagge» (*Sonar bracchetti*, 4), memore di Cavalcanti e dei «bracchetti

con sonagli» di Folgore da San Gimignano e delle sue cacce nei *Sonetti dei Mesi*. Anche nel sonetto doppio di Lapo Gianni *Amor, eo chero* (sostanzialmente un *plazer* in cornice cittadina) è elencata la desiderabile delizia della «cacciagione» (v. 15). *allegre fere*: se vera l'immagine della caccia, sia pure immersa nella solita ambiguità petrarchesca, queste fiere, in quanto *allegre* (antitetiche alle *fere aspre* di solitudine di CCCX 14), saranno cacciatrici e non cacciate: veltri fatti per correre? «veltri correnti» in *Sonar bracchetti*; «correr veltri», dati «con allegrezza» nel sonetto proemiale di Folgore, *Alla brigata nobile e cortese*. *snelle*: veloci, con gallicismo dell'antico italiano (*isnel*); cfr. nota a CCXIX 4. Le «fiere isnelle» di *Inf.* XII 76 sono i Centauri, semifiere cacciatrici, «armati di saette, | come solien nel mondo andare a caccia» (XII 56-57).

5. *d'aspettato* ... *fresche novelle*: notizie giunte da poco d'un bene che s'aspetta. Anche il sostantivo *novelle* raddoppia velatamente la freschezza (primaverile) del messaggio, essendo la coppia aggettivale «fresca e novella» sinonimica; cfr. Cavalcanti, *Fresca rosa novella*; *Detto d'Amore*, 429-30, con rima equivoca.

6. *dir d'amore*: corrispondente al «ragionar d'amore» di Guido (*Biltà di donna*, 3), ripreso da Dante in *Guido, i' vorrei*, 12. *stili alti*: adeguati all'altezza della materia amorosa (*Amor* è una dei tre «magnalia ... maxime pertractanda», secondo il *De vulgari*, II II 7), cfr. nota a CCCVII 10-11. *ornati*: come «ornata» è la parola di Virgilio in *Inf.* II 67.

7. *chiare fontane* ... *prati*: limpide fonti (cfr. CCCXXIII 37, CLXIV 9) e prati verdeggianti, allusivi a «rivera d'acqua e prato d'ogni fiore» del catalogo cavalcantiano (*Biltà di donna*, 7). Notabile l'*enjambement* dei vv. 7-8, che anticipa l'interruzione dell'elenco (v. 10).

8. *dolce*: con significato avverbiale. *cantare* ... *donne*: sostitutivo della tessera «cantar d'augelli» di Cavalcanti, già slittata nel «cantar augelletti» del sonetto CCCX 12, come anticipo atomizzato dell'elenco del *plazer*; là infatti già la presenza di «belle donne honeste» (CCCX 13), che qui tornano in cornice dilettevole con aggettivazione trasposta (iperbato), come in «leggiadre donne et belle» di CCXVIII 1. Lo stesso motivo nel *plazer* con desideri fantastici di Lapo Gianni, *Amor, eo chero*, 10-12: «[e] mille donne e donzelle adornate | ... | meco cantasser la sera e 'l matino».

9. *altro*: di bello da vedere (prima quartina) o da udire (seconda quartina). *al cor m'aggiunga*: mi giunga al cuore, mi colpisca profondamente; cfr. CCXXI 14.

10. *sí seco*: a tal punto con sé, ad attacco forte d'una catena allitterante, *seppe* ... *sepellire* ... *sola* ... *speglio*... *il seppe quella sepellire*: tema del contiguo sonetto CCCXIII 9, «Ella 'l se ne portò sotterra» (sempre il cuore), in contrasto col cuore traslato «al ciel» di *Zephiro torna*, cfr. nota a CCCX 11; CCCXIX 7-8, CCLXVIII 4. In *quella*, alla scadenza del primo emistichio settenario, un ricordo fonico della rima A *-elle* delle quartine, con tutta la nostalgia per le bellezze lí elencate e perdute.

11. *sola*: unica (CXXVI 3, CLXXXVIII 1, CCXLVIII 3). Il verso porta un ricordo interno ritmico-sintattico d'una situazione 'in vita': «Quel sol, che *solo agli occhi mei* resplende» (CLXXV 9). *lume et speglio*: luce e specchio (che riflette la bellezza dell'esistente). Il vecchio *topos* occitanico e italiano della donna specchio o *mirails* di gioia e di bellezza (Arnaut de Maruelh, *Aissi cum mos cors es*, 27; Meo Abbracciavacca, *Madonna, vostr'altera*, 10; *Mare amoroso*, 187; Dante da Maiano, *La dilettosa cera*, 52, ecc.) è certo piú carico di messaggi contemplativi sotto l'integumento cortese, essendo *lux* e *speculum* attributi di Sapienza, che «candor est enim lucis aeternae, et speculum sine macula Dei maiestatis» (*Sap* VII 26). In *speglio*, ricorrente in CCCLXI 1, un antico provenzali-

smo, come nell'Amico di Dante, *Talor credete*, 5, e in Dante stesso, *Inf.* XIV 105, *Par.* XV 62, XXVI 106, cosí in rima con *meglio*.

12. *Noia*: tedio, tormento, col significato intenso dell'antico italiano; cfr. XXXVIII 13, CCXXXV 12, CCLXIII 13 («noia t'è», sempre ad attacco di verso), CCLXXXIII 8. Altro probabile motivo sapienziale, contrapposto all'elenco di tante cose vanamente belle: «Exiguum et cum taedio est tempus vitae nostrae» (*Sap* II 1; *Eccle* II 17; *Iob* X 1; san Paolo, *2 Cor* I 8: «ita ut taederet nos etiam vivere»), «taedium vivendi» (Agostino, *Conf.* IV VI 11), dove l'*exiguum tempus* può avere innescato il ribaltamento della *Noia* ... *lunga*; cfr. nota a CCCXI 14. *gravosa*: pesante, insopportabile. Per la dittologia aggettivale in parallelo il «grave et lungo affanno» di CCXII 12.

13. *chiamo il fine*: invoco la fine (della vita e anche di questo stravolto *plazer*); cfr. XXIII 140. *per lo gran desire*...: per la bramosia di rivedere. *Enjambement* con gioco fonico intenso, che in chiusura bilancia la forte scansione iniziale della doppia anafora *Né per*... (prima quartina), *né d(i)* ... *né dir*... (seconda quartina).

14. *riveder* ... *fu 'l meglio*: rivedere quella che fu il meglio non vedere piú. S'intende che il *non veder*, la morte, è l'unica condizione del *riveder* nell'aldilà (cfr. CCCXXXII 43-44: «Morte m'à morto, et sola pò far Morte | ch'i' torni a riveder quel viso lieto»; CCXCI 8, CCCXLV 10), dove la sensibilità perduta, e della quale resta solo il ricordo nella lista dei vv. 1-9, si ricompone e restituisce il 'piacere' (circolarità del testo che chiude il messaggio principale in una formulazione opaca). Non tale però l'interpretazione vulgata (dal Daniello in poi), che vede nel *fu* (in realtà perfettivo come al v. 11) l'equivalente latineggiante d'un condizionale passato: «Quella cui non veder mai, non aver veduta mai, sarebbe stato meglio» (Leopardi presso Carducci e seguenti). Soluzione povera, discordante con un testo che pone la donna come «lume et speglio» di cose belle visibili e invisibili, e discordante col tema stilnovistico generale per cui vedere la donna è *salus* e arricchimento: «chi vo' non vede, ma' non pò valere» (Cavalcanti, *Avete 'n vo' li fior' e la verdura*, dove si parla di ciò che è «bello a vedere», preparando la lista di *Biltà di donna*). In parallelo anche il tema iniziale di CCLXXX 1-2.

CCCXIII

Passato è 'l tempo omai, lasso, che tanto
con refrigerio in mezzo 'l foco vissi;
passato è quella di ch'io piansi et scrissi,
ma lasciato m'à ben la penna e 'l pianto.

Passato è 'l viso sí leggiadro et santo,
ma passando i dolci occhi al cor m'à fissi:
al cor già mio, che seguendo partissi
lei ch'avolto l'avea nel suo bel manto.

Ella 'l se ne portò sotterra, e 'n cielo
ove or trïumpha, ornata de l'alloro
che meritò la sua invicta honestate.

Cosí disciolto dal mortal mio velo
ch'a forza mi tien qui, foss'io con loro
fuor de' sospir' fra l'anime beate!

Passato ... *passato* ... *Passato*..., quasi un addio suppletivo alle cose belle ormai irraggiungibili elencate nel sonetto che precede in andamento similmente anaforico (CCCXII 1-9). Su questi tratti formali il poeta chiede un nuovo genere di *plazer*, non piú diviso tra natura e persona, tra cielo e terra, gioia e dolore, immaginabile invece in quel *riveder* dell'oltrevita al quale corrono unitariamente, sotto l'antica figura del 'cuore rubato' (vv. 7-9), tutti i pensieri dell'amante (ultima terzina, CCCXII 14).

Sonetto su cinque rime secondo lo schema ABBA ABBA, CDE CDE, come CCCXII. Assonanza e consonanza imperfetta in AE, *-anto*, *-ate*.

1-2. *Passato è 'l tempo omai*: trascorso, lontano è ormai il tempo; cfr. LXVIII 7, CCVII 1-2, CCCLV 9. *lasso*: oimè, come in CCCX 9. *che tanto* | *con refrigerio* ... *vissi*: nel quale [cfr. XCIII 5] tanto intensamente [*tanto*] vissi con refrigerio in mezzo alle fiamme amorose. Ambiguamente *tanto* si stende sia su *refrigerio* (accordo suggerito da tutti i commentatori) sia su *vissi* (Zingarelli), adombrando la forza contrastante (positiva) del *refrigerio* e del *foco*, del sollievo e dell'ardore nel conflitto costante dello stato amoroso, «lieto nel foco» (CCCLXIV 2); ma la morte ha eliminato il refrigerio e la requie (CCCXIV 4): «or sostien' ch'i' arda | senz'alcun refrigerio» (CCCXL 6-7); lo stesso sacro *refrigerium* per cui nota a CCCLXVI 20.

3. *passato*: passata da questa all'altra vita, trapassata, morta (participio invariabile in quanto precede, cfr. XXIII 34). Con questo significato il verbo in CCCXLVI 1-3: «l'anime beate [cfr. v. 14] | ... il primo giorno | che madonna

passò, le fur intorno». *quella di ch(e)*: colei della quale; sempre *quella* tacitamente chiamata in CCCX 11 e CCCXII 10. *piansi et scrissi*: dittologia verbale ripresa in figura chiastica da *penna* e *pianto* del verso seguente; cfr. CXXIX 52.

4. *ma lasciato m'à ben*: ma mi ha lasciato interamente (*ben*), come prima e piú di prima. Il gioco monosillabico di *ma* ... *m'à* è funzionalmente iterato nella seconda quartina (v. 6) ad indicare una sorte di resistenza agli eventi. *la penna e 'l pianto*: la stessa eterna coppia di «lagrime e 'nchiostro» di prima e di poi (CCCXLVII 8), quasi che il «pianto» sia un contenuto costante del Libro. In parallelo Ferrari e Scherillo citano *Afr.* V 687: «et michi morte tua gemitum lacrimasque relinques», sia pure senza penna e senza inchiostro.

5. *Passato*: scomparso dal mio campo visivo (come tutte le cose leggiadre di CCCXII 1-4). Indubbiamente l'anafora sul *passato* comporta polisemia, come all'altro capo del verso le parole-rima nella sestina. *viso* ... *santo*: come nei *loci paralleli* CXXXV 43, CCLII 5, con la consueta mistione di bellezza e santità; cfr. CCXCVII 1-2 e CCCVIII 3.

6. *passando*: questa volta probabilmente in significato spaziale, 'passandomi davanti su questa terra'. *dolci occhi*: con quel *dulce lumen* sapienziale (introduzione a LXXII) che manda in estasi l'amante. *al cor m'à fissi*: quei suoi occhi «m'ha lasciati impressi nel cuore» (Leopardi), come sede delle emozioni e dei sentimenti; cfr. XLV 9.

7-8. *al cor già mio*: tema del cuore che non appartiene piú all'amante, restando con la cosa amata (CXXXIX 6-11, CCXLII, CCXLIII 5-6), qui trasferito 'in morte', come nei *loci similes* «a lor come a' duo amici piú fidi [gli occhi di madonna] | ... | i miei cari penseri e 'l cor, lasciai» (CCCXIV 12-14), «mi fu 'l cor tolto, et or sel tene | tal ch'è già terra...» (CCCXIX 7-8). *seguendo partissi | lei...*: il cuore si è allontanato da me [*partissi*, cfr. CCIX 2] per inseguire lei [iperbato], che lo aveva avvolto (e quasi nascosto) dentro il manto della sua bellezza. A questo *manto* corporeo (cristianamente il corpo è un *vestimentum*) risponde il *mortal* ... *velo* dell'amante in sede finale, v. 12. Similmente nel sonetto *Mira quel colle*, CCXLII 13-14: «tu te n'andasti, e' [il cuore] si rimase seco, | et si nascose dentro a' suoi belli occhi».

9. *'l se ne portò*: portò il cuore con sé (cfr. CCLXVIII 4, CCCXIX 7-8, CCCLXIV 3-4, nota a CCCXII 10), e quindi i pensieri dell'amante sono in cielo e in terra. Questo portarsi il cuore *sotterra* richiama internamente «sí seco il seppe quella sepellire» del sonetto che precede, CCCXII 10.

10. *ove or trïumpha*: forse un'eco di Piccarda che «trïunfa lieta | ne l'alto Olimpo già di sua corona» (*Purg.* XXIV 14-15); nota a CCXCV 12. *ornata de l'alloro*: coronata d'alloro; tessera che fa trasparire il ricordo di *Sap* IV 2: «et in perpetuum coronata *triumphat*, incoinquinatorum certaminum praemium *vincens*» (cfr. v. 11); cfr. CCCLIX 50-51: «il lauro segna | trïumpho», nonché il serto delle sacre foglie che ornano la vittoria della Pudicizia («sua invicta honestate»), *Tr. Pud.* 184-86; tale anche il tema del sonetto che chiude la Prima Parte, «Arbor victorïosa trïumphale...» CCLXIII.

11. *meritò*: rimeritò, ricompensò, premiò, col significato di *meritare* comune nell'antico italiano (quindi con la mai vinta *honestate* complemento oggetto).

12-13. *Cosí* ... *foss'io*: soluzione ottativa delle sestine 'in vita', «Con lei foss'io da che si parte il sole...» (cfr. nota a XXII 31), «Deh or foss'io col vago de la luna...» (CCXXXVII 31). *disciolto* ... *velo*: libero dal vestimento corporeo, da quel *velamen* (paolino, *Hebr* X 19-22) di tanta parte del Libro. Cosí nel *planctus* CCLXVIII 38-39: «disciolta di quel velo | che qui fece ombra...» e in CCCXXXI 55-57: «dolcemente sciolto | in sua presentia del mortal mio velo | et

di questa noiosa et grave carne»; cfr. LXX 35, CXXII 8, CCLXIV 114, CCCXIX 14, nota a CCCII 11. *a forza*: contro la mia volontà. *qui*: in questo mondo. *con loro*: col mio cuore e con la donna che se lo portò in cielo insieme a tutti i pensieri dell'amante (v. 9). Rima ricca con *alloro*, come nel gioco fonico che distingue le quartine del sonetto dell'Aurora, CCXCI.

14. *fuor de' sospir(i)*: senza *luctus*, senza *clamor* e *dolor*, senza piú lacrime, asciugate nella Gerusalemme celeste (*Apoc* XXI 2-4); probabile allusione interna ai «gravi | sospiri» antiprimaverili di *Zephiro torna*, CCCX 9-10. *fra l'anime beate*: a quell'appuntamento paradisiaco evocato nel sonetto che appunto comincia «Li angeli electi et l'anime beate | cittadine del cielo...» (CCCXLVI, cfr. CCC 9-11).

CCCXIV

Mente mia, che presaga de' tuoi damni,
al tempo lieto già pensosa et trista,
sí 'ntentamente ne l'amata vista
4 requie cercavi de' futuri affanni,

agli atti, a le parole, al viso, ai panni,
a la nova pietà con dolor mista,
potêi ben dir, se del tutto eri avista:
8 Questo è l'ultimo dí de' miei dolci anni.

Qual dolcezza fu quella, o misera alma!
Come ardavamo in quel punto ch'i' vidi
11 gli occhi i quai non devea riveder mai,

quando a lor come a' duo amici piú fidi
partendo in guardia la piú nobil salma,
14 i miei cari penseri e 'l cor, lasciai!

Come in altre allocuzioni all'anima (CL, dittico CCIV-CCV, CCLXXIII), l'Io si appella alla memoria e alla sensibilità come a *personae separatae*: «Mente mia...», «o misera alma» (vv. 1 e 9); i tre insieme rievocano (quartine) un istante di tenerezza che è già un addio, «Qual dolcezza fu quella...» (v. 9), e insieme registrano (terzine) un ultimo momento di contatto, «Come ardavamo in quel punto...» (v. 10), che si apre nel testo ad un'ulteriore scissione della *mente* e dell'*alma* in *penseri* e *core* (v. 14). Il testo dunque mescola il tema della separazione degli amanti che prelude a una piú o meno definitiva lontananza, come nella seconda ballata *Occhi miei lassi* (XIV), con il motivo del cuore diviso che rimane con l'amata in terra, come nel dittico del fiorito colle (CCXLII-CCXLIII), oppure si predispone a salire con lei in cielo, come nel sonetto *Passato è 'l tempo* che immediatamente precede (CCCXIII 7-8). La situazione del distacco mescolato ai «penser' negri» d'un futuro negativo assomiglia a quella dei sonetti *Qual paura* e *Solea lontana* della Prima Parte (CCXLIX-CCL), con forti implicazioni anche verbali e strumentali (la rima B *-ista* e la rima E *-ai* sono le stesse di CCL), talché è difficile dire se questo testo 'in morte', non segnato da paura ma dalla fiducia d'un *riveder* ultraterreno lentamente acquisito (CCCXII 13-14, CCCXXVIII 14), geneticamente segua o preceda il dittico 'in vita', che comunque viene immesso tardi nel *Canzoniere* (cfr. introduzione a CCXLIX). Un similare ultimo momento d'un ultimo giorno dolce e amaro, leggibile nel caldo sguardo della donna e ricorrente nel ricordo e nella scrittura, è contenuto nella sequenza di velati presagi CCCXXVIII-CCCXXX.

Sonetto su cinque rime secondo lo schema ABBA ABBA, CDE DCE, su due sole vocali *-á-* e *-í-*.

1. *Mente ... presaga de' tuoi damni*: ricordo di Virgilio, *Aen.* X 843, «Agnovit longe gemitum praesaga mali mens» (Castelvetro), da cui anche il cuore «del mio mal ... presago» di *Mira quel colle*, cfr. note a CCXLII 8 e CCCXXVIII 4. «L'ordine è tale: Mente mia, potei ben dir [v. 7], etc.» (Castelvetro).

2. *al tempo lieto*: nei giorni della letizia, già invasi dall'ombra dell'amarezza; cfr. CCCXXXII 27. *pensosa et trista*: piena di pensieri [cfr. nota a XXXV 1], tesa e infelice, con *penseri* già carichi di dolore (vv. 13-14). Il binomio aggettivale parasinonimico rinvia a madonna «grave et pensosa» di CCXLIX 2, sul tema del presentimento della morte. La tensione tra *lieto* e *pensosa* parallela in CCXV 4 («e 'n aspetto pensoso anima lieta»), CCXXII 1 («Liete et pensose, accompagnate et sole») e nella sestina geminata CCCXXXII 16 («gentil cor ... pensoso et lieto»). La coppia *pensosa e trista* anche nel *Fiore* LXXXIX 3 (Sberlati, *Dittologia aggettivale*, p. 34).

3-4. *sí 'ntentamente ... vista*: cosí attenta all'aspetto [*vista*, cfr. CCCXXIX 11] della cara persona, all'amata sembianza. La *vista* sembra poi precisarsi nella somma dei sintomi dati da *atti, parole, viso, panni* (v. 5) e *occhi* (v. 11), che fanno l'amara «dolcezza» (v. 9) sul punto del distacco, della quale non si vuol perdere niente. Luogo parallelo in CCCXLIII 10: «et *come intentamente* ascolta et nota | la lunga historia de le pene mie!»; cfr. nota a XVII 8, e *Tr. Mor.* I 158: «pur al bel volto era ciascuna intenta [*attenta* nelle varianti]». *requie*: lo stesso «breve conforto» e sollievo della prima ballata di lontananza, XIV 14; «requie ... et conforto | in tanti affanni» (CCXXXIV 5-6).

5. *agli atti...*: a giudicare dall'atteggiamento ... avresti potuto dire (v. 7), dove *atti* è voce stilnovistica e dantesca; cfr. nota a XVII 10. *parole ... viso*: fanno eco al *vultus* e ai *verba* che rimangono infitti nel cuore di Didone, *Aen.* IV 4-5. *ai panni*: ultimo elemento agnitivo, come nella lista di *Alma felice*, «te conosco e 'ntendo | a l'andar, a la voce, al volto, a' panni» (cfr. nota a CCLXXXII 14). I panni, cosí ambiguamente senza attributi, interferiscono con il vuoto di segni positivi e con la mancanza di ornamenti del sonetto *Quanta paura*, dove specularmente l'amata è *grave et pensosa*: «Deposta avea l'usata leggiadria, | le perle et le ghirlande e i *panni allegri*, | e 'l riso e 'l canto...» (CCXLIX 9-11).

6. *nova pietà ... mista*: l'insolita tenerezza confusa col dolore. Altro ricordo interno e quasi autocitazione del sonetto *Solea lontana*: «vera pietà con grave dolor mista» (CCL 6, cioè nella stessa sede d'un testo interferente, come il sonetto *Quanta paura* CCXLIX); cfr. CCII 9.

7. *potêi ben dir*: avresti potuto dire veramente (con riferimento alla *Mente* del v. 1). Ma l'imperfetto indicativo *pote(v)i* segnala la certezza della conseguenza, posta la condizione, come dopo *eri*. *se ... eri avista*: se tu fossi stata avveduta. Se il poeta, scisso in mente e in *alma* (vv. 1 e 9), si fosse avveduto di tutti quei segni e sintomi (*del tutto*) avrebbe potuto dire quanto enunciato alla fine delle quartine. Castelvetro rinvia ancora a Virgilio, *Aen.* II 54: «si mens non laeva fuisset». Rima ricca e derivativa con *vista.*

8. *l'ultimo dí ... anni*: cosí nell'*incipit* parallelo di CCCXXVIII, «L'ultimo, lasso, de' miei giorni allegri», con un cuore similmente *presago* della separazione in terra degli amanti.

9. *dolcezza*: lemma che riprende i *dolci anni* del v. 8, con legame *capfinit* tra fronte e sirma. *misera alma*: infelice anima mia (cosí nella sestina CCXXXIX 35); vocativo che varia e integra *Mente mia* del primo verso.

10. *ardavamo*: ardevamo (forma analogica dell'antico italiano), detto dell'Io e dell'anima (e mente) come altro da sé a raddoppio dell'ardore. Implicazione con il «foco | ch'arse il mio core» all'inizio del sonetto che segue, CCCXV 2-3. Tutto il verso sembra echeggiare un passo del Vangelo di Luca: «Nonne cor nostrum *ardens erat in nobis* dum loqueretur in via...?» (*Lc* XXIV 32; gli Apostoli che riconoscono Cristo risorto nel pellegrino sulla strada di Emmaus), con l'intonazione di Agostino, «Quomodo ardebam, ... quomodo ardebam revolare a terrenis ad te...» (*Conf.* III IV 8). *punto*: momento (*punctum temporis*), l'istante della separazione.

11. *gli occhi*: «li quali ha simigliati al sole, il cui effetto è scaldare» (Castelvetro, sensibile alle metafore del Libro). *i quai ... mai*: i quali occhi non avrei rivisto mai piú qui in terra (con pseudo-rima interna). Altro punto di raccordo tematico col sonetto *Solea lontana*: «non sperar di vedermi in terra mai» (CCL 14); implicazione anche con CCCXII 14 sul tema del *rivedere*.

12. *quando*: riprende «in quel punto» anticipato nella prima terzina (v. 10). *a lor ... piú fidi*: a quegli occhi come a due amici i piú fidati. Specularmente anche gli occhi dell'amante sono *amici* nel sonetto *L'ultimo, lasso*, come segno di reciproca intesa tra cielo e terra: «Li occhi belli, or in ciel chiari et felici | ... | dicean lor con faville honeste et nove: | "Rimanetevi in pace, o cari amici. | Qui mai piú no, ma rivedrenne altrove"» (terzine di CCCXXVIII e CCCXXX 10).

13-14. *partendo ... lasciai*: allontanandomi [cfr. CCIX 2] lasciai loro in custodia quello che avevo di piú prezioso, i pensieri e il cuore (che pure sono una *salma*, un peso di terrestre gravità). Situazione similare 'in vita' nel sonetto *Mira quel colle*: «ch'al dipartir ... e' si rimase seco [il cuore], | et si nascose dentro a' suoi belli occhi», cfr. note a CCXLII 14, CCXLIX 2-3. Il segmento divaricato *in guardia ... lasciai* rimanda internamente a «in dubbio lasciai la vita mia» di *Qual paura*, CCXLIX 12. Implicazione anche col testo che precede, CCCXIII 7-8, con il cuore che si allontana (*partissi*) per inseguire lei. Intanto i *penseri*, cari e gravi, rimettono in circuito l'aggettivo *pensosa* iniziale, v. 2.

CCCXV

Tutta la mia fiorita et verde etade
passava, e 'ntepidir sentia già 'l foco
ch'arse il mio core, et era giunto al loco
ove scende la vita ch'al fin cade.

Già incominciava a prender securtade
la mia cara nemica a poco a poco
de' suoi sospetti, et rivolgeva in gioco
mie pene acerbe sua dolce honestade.

Presso era 'l tempo dove Amor si scontra
con Castitate, et agli amanti è dato
sedersi inseme, et dir che lor incontra.

Morte ebbe invidia al mio felice stato,
anzi a la speme; et feglisi a l'incontra
a mezza via come nemico armato.

Un'ipotesi di senilità a due come esorcismo verso gli effetti negativi del vivere e del morire. Nel sonetto *Se la mia vita* della Prima Parte (XII), primo testo che elabora il sentimento del tempo di tutto *Canzoniere*, è infatti immaginata la situazione degli amanti invecchiati, dei capelli d'oro fatti d'argento, dei timori superati, delle resistenze cadute, del colloquio possibile. Ora quella sublime situazione 'in vita', vòlta al futuro, è ribaltata 'in morte' e vòlta al passato, retrospettiva. Il risultato è un trittico dell'amore senile che lentamente esalta il trapasso del *foco*, della *guerra* e della *torbida tempesta* della gioventú (tutte metaforiche sostanze collocate nel secondo verso di ciascuno dei tre elementi consecutivi, v. 2, CCCXVI 2, CCCXVII 2) verso la scesa, la pace e la quiete della vecchiaia (v. 4, CCCXVI 1, CCCXVII 1). Il passaggio è marcato, come segno forte di continuità, da monosillabi, «*Già* incominciava...» (v. 5), «*Già* traluceva...» (CCCXVII 5) o da bisillabi, «*Presso* era 'l tempo...» (v. 9), «*Poco* avev' a 'ndugiar...» (CCCXVI 9), identici o allitteranti tra loro ad attacco dei vari piedi, con la funzione di annunciare l'arrivo di quegli istanti di grazia (mai raggiunti) quando «Amor si scontra | con Castitate» (vv. 9-10) e quando il libro dell'amore, se non fosse capovolto e stracciato dalla Morte (v. 12, CCCXVI 4, CCCXVII 7), potrebbe diventare il libro dell'amicizia. Le dolcezze perdute, enunciate nei tre testi in porzioni simmetriche, sono la fiducia, la confidenza e lo scambio delle parole che, come le chiome, variano dall'oro fino delle pulsioni al morbido argento della tenerezza. I tre lemmi d'apertura, *Tutta*, *Tempo*, *Tranquillo*, tutti con non casuale *T* iniziale (Tassoni, Scherillo), segnalano dall'esterno la fluidità tematico-verbale della microsequenza, trascritta tutta insieme da Giovanni nella vulgata tra la fine

con la stessa funzione. *rivolgeva in gioco*: trasformava, ribaltava in gioia (soggetto postposto e allontanato è *honestade*, v. 8), giusta il significato di *gioco* nell'antico italiano (provenzalismo). Luogo parallelo nella canzone *Di pensier in pensier*, dove un «penser novo» (amoroso) «sovente in gioco | gira 'l tormento ch'i' porto per lei», per cui cfr. nota a CXXIX 18-19.

8. *pene acerbe*: rinvio interno alla *pena acerba* di CCLXXXVIII 14; qui l'aggettivo è in tensione con *dolce*, cosí come «dolce et acerba» è la donna stessa del Libro (XXIII 69, cfr. LVIII 11, CCLXX 64, CCCXXV 79). *honestade*: altra voce tematica del ciclo, «Con che honesti sospiri» (CCCXVI 12), «età matura honesta» (CCCXVII 3).

9. *Presso era 'l tempo*: segmento che, con *Già incominciava* (v. 5), dà contenuto all'elemento vuoto *era giunto al loco* del v. 3. Notabile la ripresa ad inizio del contiguo sonetto CCCXVI, «Tempo era omai...», enfatizzata nella stessa sede dal primo verso delle terzine «Poco avev' a 'ndugiar...» (CCCXVI 9). *dove*: il tempo nel quale (cioè la *Senettute*, come direbbe Dante), con la stessa funzione di *ove* del v. 4 e di CCCXVII 9. *si scontra*: s'incontra, s'imbatte (nel cammino della vita), senza idea di scontro, «resistenza» o «contrarietà» (come vorrebbe Zingarelli), secondo il significato antico in versi e in prosa dei verbi *scontrare*, *scontrarsi*, e secondo l'enunciato positivo dei vv. 10-11.

10. *Castitate*: fa eco a *honestade*, con pseudo-rima ricca e con annuncio delle «caste orecchie» di CCCXVII 10. Il tema della Castità delle terzine ha fatto pensare ai *Trionfi*: la *T-* iniziale dei tre sonetti consecutivi nonché la *P-* di *Presso*, *Poco* e *Pur* (v. 9, CCCXVI 9, CCCXVII 9) sarebbe sigla di *Triumphus Pudicitie* (Santagata) o *Tempus Pudicitie* (De Robertis). *è dato*: è concesso (in virtú di quell'incontro Amore-Castitate, di pulsioni affinate e purificate dal tempo).

11. *sedersi inseme*: questo stare insieme chiama internamente la donna pietosa che «s'asside in su la sponda» di CCCXLII 8 nonché l'immagine castissima (boeziana) e ricca di implicazioni transletterali della donna «in su la sponda» del letto in apertura della canzone *Quando il soave* (cfr. introduzione a CCCLIX). *et dir* ... *incontra*: e agli amanti è concesso raccontare i fatti loro, dirsi scambievolmente quello che a loro càpita (*incontra*). È la stessa dimensione affettiva di CCLXXXV 12, dove la donna, come madre o come amante, palpita «contando i casi de la vita nostra»; similmente nei due sonetti che seguono, CCCXVI 10-11, terzine di CCCXVII. Tema dell'amore senile introdotto da XII 9-11. Per il verbo *incontra* cfr. nota a LVII 14, sempre in rima equivoca; qui anche derivativa con *scontra*; *Purg.* XXII 54.

12. *Morte ebbe invidia*: la Morte come personaggio in armi (v. 14, cfr. nota a CCLXX 14), sul tema ostile delle «Invide Parche» di CCXCVI 5 e di Fortuna avversa che «invidia n'ebbe» di CCCXXXI 38; cfr. *Fam.* VII 12, 9: «Invidit gustatam michi vite dulcedinem fortuna». Altro contatto tematico con CCCXVII 7, «Ahi Morte ria, come a schiantar se' presta...». *stato*: condizione.

13. *anzi a la speme*: anzi ebbe invidia della sola speranza d'un «felice stato», non mai raggiunto. *feglisi a l'incontra*: la Morte si fece incontro, sbarrò la strada, a quell'ipotesi di felicità; cfr. CXXIII 4.

14. *a mezza via*: nel mezzo del cammino della vita (sul tema iniziale della vita che *scende*, vv. 1-4, cfr. CCXIV 15, CCLIV 14) e a metà strada verso la situazione positiva adombrata nella seconda quartina (fiducia tra gli amanti) e nella prima terzina (confidenza, intimità). Tema ripreso ad inizio del sonetto che segue, CCCXVI 2: «et erane in via forse». *come nemico armato*: ricordo del *Liber Proverbiorum* XXIV 34: «et veniet tibi ... quasi vir armatus» (Ferrari).

del 1366 e la primavera del 1367 tra le sue ultime cose (Wilkins, *The Making*, p. 168; cfr. introduzione a CCCXVIII).

Sonetto su quattro rime ABBA ABBA, CDC DCD.

BIBLIOGRAFIA: Croce, *Il sogno dell'amore*, pp. 164-72; Mathes, *Tranquillo porto*, pp. 15-22; Montebello, *Petrarca CCCXV*; De Robertis, *Trittico del «T»*, pp. 167-80; Giunta, *Versi a un destinatario*, pp. 444-47.

1. *fiorita et verde etade*: la gioventú, come in *Tr. Et.* 133, «ne l'età piú fiorita e verde», contro i guasti del tempo e della morte. Ma non a torto Gesualdo distingue la prima giovinezza (*fiorita*) e quel «colmo de la nostra vita» che è *Gioventute* secondo Dante (*verde*), ciò che non a caso in CCCXVII 3 è detto «età matura»; infatti della donna che muore nel «fior degli anni suoi» (CCLXVIII 39) si dice «Ne l'età sua piú bella et piú fiorita» (nota a CCLXXVIII 1) e «qual io la vidi in su l'età fiorita» (CCCXXXVI 3; ma anche «ne l'età mia piú verde» di *Tr. Mor.* II 68), mentre il poeta nel 1348 è piú che quarantenne e si avvicina al punto nel quale «la gioventute nel quarantacinquesimo anno si compie» (*Conv.* IV XXIV 4). L'*enjambement* dei versi iniziali sigla e movimenta tutto il testo, vv. 3-4, 5-7, 7-8, 9-10.

2. *passava*: un rintocco interno dell'anaforico «Passato ... passato ... Passato ... passando» nelle quartine di CCCXIII. *e 'ntepidir sentia...*: e io già sentivo intepidire... Nella lettera *Posteritati* (*Sen.* XVIII 1), ricordata dal Castelvetro, si parla di «iam tepescentem ignem»; similmente in *Fam.* VIII 3, 12: «iuvenilem estum qui me multos annos *torruit*» («arse» del v. 3).

3. *arse*: verbo implicato con *ardavamo* del sonetto precedente, CCCXIV 10, nonché col cuore che «'n fiamma amorosa arse» di CCCIV 2; cfr. XC 8. *era*: prima persona, come *sentia*, v. 2. *al loco*: a quel tratto dell'esistenza.

4. *ove ... cade*: nel quale non sale piú ma *scende* l'arco della vita, che precipita verso la morte (*al fin cade*; cfr. nota a CCCXII 13; «ogni cosa al fin vola», CCCXXIII 55); Dante, *Conv.* IV XXIV 3-4: «se 'l colmo del nostro arco è ne li trentacinque, tanto quanto questa etade [la *gioventute*] ha *di salita* tanto dee avere *di scesa*; e quella salita e quella scesa è quasi lo tenere de l'arco, nel quale poco di flessione si discerne. Avemo dunque che la gioventute nel quarantacinquesimo anno si compie»; in *Purg.* XIII 114 Sapía si dichiara folle «già discendendo l'arco de' miei anni» (Daniello). Per cui bene Castelvetro: «Nei primi quattro versi scrive il trapassamento del quarantesimo anno in tre modi, prendendo traslazione da pianta, da fuoco e da arco».

5. *Già incominciava*: segmento temporale ripreso nella stessa sede del terzo elemento della microsequenza, «Già traluceva...» (CCCXVII 5), con l'anticipo di *già* del v. 2. *a prender securtade*: a rassicurarsi «de' suoi sospetti» (v. 7), con *enjambement* di rallentamento, implicante tre versi, che formalizza il messaggio di *a poco a poco*. La stessa sacra *securitas* annunciata in CCCV 7-8: «omai tutta secura | volgi a me gli occhi»; cfr. Dante, *Vita Nuova* II 7: «e cominciò a prendere sopra me tanta sicurtade» (Santagata). Rima ricca con *etade* e *honestade*.

6. *la mia cara nemica*: *oxymoron* costante del *Canzoniere*, «dolce ... mia nemica» (XXIII 69), «la dolce mia nemica» (LXXIII 29 e CXXV 45, CLXXIX 2, CCII 13, CCLIV 2). *a poco a poco*: indicazione temporale che rimette in circuito il tema iniziale di LXXXIII, dove il lento progresso della canizie (dell'anima) porta sicurezza (da Amore), «Se bianche non son prima ambe le tempie | ch'*a poco a poco* par che 'l tempo mischi, | *securo* non sarò».

7. *sospetti*: timori (verso le insidie di Amore), inversamente proporzionali alla *securtade* del v. 5. Voce tematica iterata nel sonetto che segue CCCXVI 10,

CCCXVI

Tempo era omai da trovar pace o triegua
di tanta guerra, et erane in via forse,
se non che ' lieti passi indietro torse
chi le disaguaglianze nostre adegua:

ché, come nebbia al vento si dilegua,
cosí sua vita súbito trascorse
quella che già co' begli occhi mi scorse,
et or conven che col penser la segua.

Poco avev' a 'ndugiar che gli anni e 'l pelo
cangiavano i costumi: onde sospetto
non fôra il ragionar del mio mal seco.

Con che honesti sospiri l'avrei detto
le mie lunghe fatiche, ch'or dal cielo
vede, son certo, et duolsene anchor meco!

Elemento centrale del trittico dell'amore senile, immerso nel variare del tempo (CCCXV-CCCXVII). Qui e nel sonetto che segue prende consistenza l'immaginato colloquio tra gli amanti finalmente liberi, e senza alcun sospetto, di «dir che lor incontra» (CCCXV 10-11), di raccontare quello che sono e quello che sono divenuti. Le stesse mosse del dialogo, consecutivamente predisposte, dànno tra testo e testo da una parte «Con che honesti sospiri l'avrei detto...» (v. 12), dall'altra «et ella avrebbe a me forse resposto...» (CCCXVII 12), con scambio di parole mai dette prima nel bel mezzo della tempesta di Amore. Un dire e un rispondere che fanno il «felice stato» e il «Tranquillo porto» d'una vecchiaia insieme (CCCXV 12, CCCXVII 1), negata dalla Morte e piú desiderabile della gioventú.

Sonetto su cinque rime, ABBA ABBA, CDE DCE. Assonanza nelle terzine monocromatiche di C *-elo* con E *-eco* e con con D *-etto*.

1. *Tempo era omai*: segmento iniziale di raccordo con «Presso era 'l tempo» del sonetto che precede, cfr. nota a CCCXV 9; XCI 5. *pace o triegua*: binomio costante del Libro come messaggio d'una sospensione immaginata, integrale o parziale, della guerra amorosa. Cosí: «prima ch'i' trovi in ciò pace né triegua» (LVII 9), «or pace or guerra or triegue» (CV 74), «avrem mai pace? | avrem mai tregua? od avrem guerra eterna?» (CL 1-2), «et sol quant'ella parla, ò pace o tregua» (CCLXXXV 14), con la variante «riposo et ... triegua» (LXXIII 18). La stessa dittologia *patz e treva* in Bernart de Ventadorn, *Tant es d'amor*, 19 (tra le

rime dubbie dell'edizione Appel, pp. 291-301). Anche questo sonetto è marcato da *enjambement* come il precedente (cfr. nota a CCCXV 1), vv. 1-2, 5-6, 12-13.

2. *tanta guerra*: l'eterna guerra di Amore, esattamente come in *Levommi il mio penser*, «i' so' colei che ti die' tanta guerra» (nota a CCCII 7). *erane in via forse*: e forse ero sulla strada buona per «trovar pace o triegua». Quella *via*, mai percorsa per intero, rimanda internamente alla «mezza via» finale del sonetto che precede, per cui nota a CCCXV 14. Per il *forse* petrarchesco di caritatevole discrezione (qui speculare alla *speme* di CCCXV 13) cfr. nota a CCCXI 2.

3. *se non che* ... *torse*: ma la Morte [ritardata e racchiusa nel minaccioso *chi* del v. 4] rivolse violentemente all'indietro (verso la guerra, verso gli antichi affanni) i miei passi felicemente indirizzati [*lieti*] sulla via d'una condizione positiva (CCCXV 12), della pace o della tregua. I *passi* stanno nella metafora di *via* (v. 2) e di *scorgere*, cioè 'guidare' sulla buona strada (v. 7); cfr. X 3; *Tr. Mor.* II 13-14: «colei che 'n prima torse | i passi tuoi»; Virgilio, *Aen.* III 669.

4. *chi* ... *adegua*: colei che pareggia le umane disuguaglianze, cioè la Morte, designata mediante perifrasi di rimozione al centro del trittico (ma col suo nome in CCCXV 12 e CCCXVII 7, cfr. CCCXXXI 18). Motivo boeziano, *Cons.* II, metr. VII 12-14, «mors ... | involvit humile pariter et celsum caput | aequatque summis infima», e oraziano, *Carm.* I IV 13-14: «Pallida Mors aequo pulsat pede pauperum tabernas | regumque turris» (Daniello).

5-6. *come nebbia* ... *dilegua* | *cosí* ... *trascorse*: ricordo dell'immagine e del movimento in parallelo del Libro di Giobbe, «*Sicut* consumitur nubes et pertransit, *sic*...» (VII 9), con incrocio di *Sap* II 3: «et transibit vita nostra tamquam vestigium nubis, et sicut nebula dissolvetur...» Il *sicut nebula* scritturale in identica formulazione nel sonetto «Amor m'à posto come segno a strale, | ... | et *come nebbia al vento*» (cfr. nota a CXXXIII 3); parallelamente: «Nebbia o polvere al vento» (CCCXXXI 22). Questo motivo della *fuga temporis*, immerso nella cenere e nella polvere delle Scritture, apre il vicino sonetto CCCXIX, «I dí miei ... | fuggîr come ombra». *súbito trascorse*: attraversò la sua vita velocemente, come velocemente si dissolve la nebbia al vento (soggetto è *quella* del v. 7). Il *come nebbia* del v. 6 cela dunque il messaggio di subitaneità, sapientemente spostato sul trascorrere della vita. La stessa clausola in uscita di verso in *Purg.* XXIX 16: «Ed ecco un lustro *súbito trascorse*» (Scherillo).

7. *quella*: la donna del Libro, non meno misteriosa di *chi* (v. 4), la Morte; cfr. CCCII 2, CCCVIII 1, CCCX 11, CCCXII 10. *mi scorse*: mi guidò con la luce del suo sguardo (come in CCCVI 1-2, cfr. CCXCIX 3-4). In parallelo e a integrazione: «al ciel ti scorge per destro sentero» (XIII 13), «et che mi scorge al gloriöso fine» (LXXII 8), «Quella mi scorge ond'ogni ben imparo» (nota a CCCLVIII 4). Rima *en écho* ricca e derivativa con *trascorse*.

8. *conven*: è necessario, è giocoforza, con il significato usuale dell'antico italiano. *col penser*: mentalmente, in contrasto a *co' begli occhi* (v. 7); occhi che ora non guidano piú come stelle d'orientamento nel buio dell'esistenza.

9. *Poco avev' a 'ndugiar che*...: c'era poco da aspettare che, mancava poco che, non era lontano il tempo nel quale... Formulazione impersonale corrispondente a «Presso era 'l tempo dove...» del sonetto precedente, sempre nella stessa sede ad attacco delle terzine (cfr. nota a CCCXV 9); quest'interpretazione comporta la correzione di *ché* del testo Contini con *che*; ciò non presuppone il soggetto Tempo (v. 1), comunque piú congruo di Laura, o indifferentemente Morte (Leopardi, Ferrari, Scherillo, Chiòrboli); Fenzi interpreta *avev(a)* come prima persona. Stilema temporale similare in attacco assoluto: «Poco era ad appressarsi ... | che...» (cfr. nota a LI 1). *gli anni e 'l pelo*: gli anni che passano e

i capelli che imbiancano, giusta il tema finale di CCCXVII 14, «cangiati i volti, et l'una et l'altra coma»; con i *loci paralleli*: «Di dí in dí vo cangiando il viso e 'l pelo» (CXCV 1), «ma varïarsi il pelo | veggio, et dentro cangiarsi ogni desire» (CCLXIV 115-16), «i costumi varïati, e 'l pelo» (CCCLXII, 8); *Buc. carm.* VIII 75-77: «Sed iam cum tempore sensim | omnia mutantur; studium iuvenile senecte | displicet, et *variant cure variante capillo*»; *Fam.* VIII 4, 13 (altri riscontri in versi e in prosa dà Santagata). Punto d'implicazione col vicino sonetto *I dí miei*, per cui cfr. nota a CCCXIX 12.

10. *cangiavano i costumi*: cambiavano il modo di essere d'un tempo. Nelle rime 'in vita' sono gli occhi sconvolgenti della donna che «mi fecer cangiar vita et costume» (CCVII 55). *onde*: per la qual cosa, per questo variare degli anni, del pelo e dei costumi. *sospetto*: motivo di timore (per madonna), a ripresa dei *sospetti* enunciati nel testo che precede, CCCXV 7.

11. *non fôra ... seco*: il mio parlare con lei del mio mal d'amore non sarebbe stato temibile (ma *sospetto* del v. 10 è sostantivo). Tema della confidenza degli amanti e possibili amici (già nella Prima Parte, XII 10-11), progettato nella prima terzina di CCCXV fino alla conclusione nelle terzine di CCCXVII. Il *male* dell'amante, denunciato anche come «lunghe fatiche» (v. 13) e «antiqua soma» (CCCXVII 11), rimanda alla canzone *In quella parte*: «Collui [Amore] che del mio mal meco ragiona» (nota a CXXVII 5), risuscitando la situazione 'in vita'.

12-13. *honesti*: voce tematica, con *honestade* di CCCXV 8 e con *honesta* del sonetto CCCXVII 3. *sospiri*: altra voce tematica di contatto con *sospirando* dello stesso immaginato colloquio nel sonetto che segue, CCCXVII 13. *l'avrei detto | le mie lunghe fatiche*: le avrei raccontato gli affanni, i martiri (XII 10) di tutta la mia vita. Rimando interno ad altra immaginazione d'un colloquio impossibile: «Poi, lasso, a tal che non m'ascolta narro | tutte le mie fatiche» (CCXXIII 5-6, cfr. CCCIII 7, CCCXX 11), con identica soluzione *enjambante*. In variazione: «intentamente ascolta ... | la lunga historia de le pene mie» (CCCXLIII 10-11). L'aggettivo *lunghe* lega il testo alla «lunga ... tempesta» di *Tranquillo porto* CCCXVII 2; cfr. CCLIV 10.

14. *duolsene ... meco*: si addolora con me delle mie pene, ancora lassú in cielo. Infatti, con parole intese tra cielo e terra, la donna dice: «Fedel mio caro, assai di te mi dole» (CCCXLI 12), secondo il tema di quella *pietas* ultraterrena annunciata nel *planctus* CCLXVIII.

CCCXVII

Tranquillo porto avea mostrato Amore
a la mia lunga et torbida tempesta
fra gli anni de la età matura honesta
che i vicii spoglia, et vertú veste e honore.

Già traluceva a' begli occhi il mio core,
et l'alta fede non piú lor molesta.
Ahi Morte ria, come a schiantar se' presta
il frutto de molt'anni in sí poche hore!

Pur vivendo veniasi ove deposto
in quelle caste orecchie avrei parlando
de' miei dolci pensier' l'antiqua soma;

et ella avrebbe a me forse resposto
qualche santa parola sospirando,
cangiati i volti, et l'una et l'altra coma.

Il sublime cangiare «i volti, et l'una et l'altra coma», contrassegno di questo sonetto (v. 14) e di tutta la miscrosequenza dell'amore senile aperta da CCCXV, è la premessa a un immaginario libro *De amicitia* immerso nella vecchiaia; è il presupposto a un del pari immaginato colloquio 'sulla sponda del letto' (CCCXV 10-11), «famigliare» sí (Ferrari), ma non meno ricco d'avventura e di scoperte spirituali di quello ingaggiato da Filosofia che, «in extrema lectuli mei parte», siede insieme a Boezio invecchiato e impreparato (*Cons.* I 1; cfr. introduzione a CCCLIX). Se nel pannello centrale del trittico è tratteggiato quello che il poeta avrebbe detto (CCCXVI 12), qui è sussurrato quello che lei avrebbe risposto (v. 12), con un turbamento rappresentato sia dal petrarchesco *forse* che resiste alla *speme* (CCCXV 13), sia dalla ritardante complicazione sintattica della prima terzina (*enjambement* che corre su tre versi, piú anastrofe). Il *sospirare* di madonna (v. 13) riconduce il testo al «soccorso di tardi sospiri» del sonetto *Se la mia vita* (XII 14), che idealmente apre nelle rime 'in vita' la serie delle chiome inargentate speculare al conquistato candore degli amanti: là con i verbi della certezza tutti al futuro, come qui tutti al passato.

Sonetto su cinque rime secondo lo schema ABBA ABBA, CDE CDE.

1. *Tranquillo porto*: approdo di pace o di tregua (CCCXVI 1), nella metafora della *navicula* dell'Io nella gran procella del vivere, come nell'*incipit* del sonetto «O cameretta che già fosti un *porto* | *a le gravi tempeste* mie...» (CCXXXIV); cosí nella sestina LXXX, dove *porto* è parola rima, CXXVI 24 («riposato porto»), CLXXXIX 14, CCCLXV 9-10. Un tranquillo porto lontano, al riparo dal-

le tempeste, in un epigramma di Claudiano: «fractasque per undas | ardua tranquillo curvantur bracchia portu» (*Carmina minora* V). Di poco peso per la stessa diffusione dell'immagine il riscontro con un sonetto epistolare di Ricciardo da Battifolle indirizzato a Petrarca, *Benché ignorante*, 13 (Solerti, XIX): «mi riconduca a piú tranquillo porto», da cui Santagata deduce un indizio per la datazione del sonetto, «abbassata agli anni Sessanta».

2. *lunga*: nel tempo. Voce di raccordo con le «lunghe fatiche» del testo che precede, per cui nota a CCCXVI 13. *torbida*: nello spirito. In parallelo il «penser torbido et fosco» del primo sonetto dell'Aura (cfr. nota a CXCIV 7), nonché il «fosco et torbido pensero» di CLI 3, messo in relazione a una «tempestosa onda marina». *tempesta*: altra immagine della *guerra* di CCCXVI 2, cfr. introduzione a CCCXV. Con una doppia coppia di contatti metaforici infatti: «s'io vissi in guerra et in tempesta, | mora in pace et in porto» (CCCLXV 9-10).

3. *fra gli anni*: dipende da «avea mostrato» (v. 1), come si mostra un luogo non ben visibile tra altre cose (infatti *traluceva* al v. 5) piuttosto che un tempo della vita. Non casuale forse il rintocco di *fra* a *TRAnquillo* e a *TRAluceva*. *età matura honesta*: la positiva e veneranda *senectus*, la *aetas senectutis* che per Agostino è *vita immaculata* secondo il *Liber Sapientiae* IV 9 (*Epistula* CCXVIII 1; Chessa, che cita anche alcuni passi di sant'Ambrogio, *Expositio Evangelii secundum Lucam*, VIII 58; *De Abraham*, II 9, 64; *De Iacob et vita beata*, II 11, 45); in tensione con la «fiorita et verde etade» del primo elemento del ciclo (nota a CCCXV 1), cfr. CXLV 8. Per la parola tematica *honesta* vedi note a CCCXV 8 e CCCXVI 12-13.

4. *i vicii spoglia ... vertú veste*: dimette i vizi e indossa virtú (latinismo). *honore*: nel campo semantico di *honesta* (v. 3), e quindi anche come onorabilità degli atti esteriori.

5. *Già traluceva ... il mio core*: la stessa trasparenza dell'anima enunciata nella prima *cantilena oculorum*, «quasi visibilmente il cor traluce» (nota a LXXII 4-6), fatta piú intensa nelle rime 'in morte', «piú che mai chiara al cor traluce» (nota a CCLXXVII 11). Cosí in parallelo: «l'alma che traluce come un vetro» (nota a CXLVII 13). L'attacco della seconda quartina ripete l'emozione della seconda di *Tutta la mia fiorita*: «Già incominciava...», cfr. introduzione a CCCXV. *begli occhi*: dell'amata, con rinvio interno al testo centrale CCCXVI 7, «co' begli occhi mi scorse».

6. *l'alta fede*: la mia profonda, sconfinata fedeltà. *lor*: a gli occhi di madonna. *non ... molesta*: per quella *securtade* e sacra *securitas* acquisita negli anni, annunciata in CCCXV 5-7.

7. *Morte ria*: la crudele Morte che nega il raggiungimento del «felice stato» (CCCXV 12, cfr. nota a CCCXVI 3) e del «Tranquillo porto» (v. 1); «Ahi dispietata Morte...» (CCCXXIV 4). *schiantar(e)*: spezzare, strappare violentemente dalla pianta (come azione di altra «tempesta»). Verbo energico (*Purg.* XX 45, XXVIII 120) che anticipa *svellere* del sonetto che immediatamente segue (CCCXVIII 1) e della canzone delle Visioni (CCCXXIII 34-35), sempre in una metafora arborea. *presta*: veloce. Cosí, detto della Fortuna, in CCLIII 14.

8. *il frutto de molt'anni*: cioè «la confidenza di madonna» (Chiòrboli), conquistata a poco a poco e maturata nel tempo (pertanto non è escluso che debba leggersi *de' molt'anni*, cioè di tutti gli anni necessari alla maturazione di quel *frutto*). I vv. 7-8 stringono in un'esclamazione il messaggio di CCCXV 12-14 e di CCCXVI 3-8. *poche hore*: in contrasto ai «molt'anni» e alla «lunga ... tempesta» (v. 2). Punto d'implicazione con le «poche hore serene» del vicino sonetto CCCXIX 3, nonché con l'ora fuggente nella seconda strofe della tempesta nella

canzone delle Visioni: «Breve hora oppresse ... | l'alte ricchezze a nul'altre seconde» (CCCXXIII 23-24).

9-11. *Pur vivendo ... antiqua soma*: continuando a vivere, si veniva al tempo nel quale avrei deposto a parole [*parlando*] in quelle caste orecchie il peso dei miei pensieri. L'attacco della sirma con *Pur...* rimanda all'inizio delle terzine del sonetto XII (anticipo 'in vita' dell'amore senile, cfr. introduzione a CCCXV), «pur mi darà tanta baldanza Amore», mentre il motivo dell'incombere d'un tempo desiderato rimanda strettamente a «Presso era 'l tempo *dove...*» e a «Poco avev' a 'ndugiar che...» dei due primi testi del trittico, CCCXV 9 e CCCXVI 9. Verbalmente il *deporre* nelle orecchie rimanda al «depone ... tutis auribus» di Orazio, *Carm.* I XXVII 18 (Castelvetro), ma con in piú l'invenzione di quel peso (*soma*) finalmente *deposto* e messo giú in un atto di confidenza che sgrava. *caste*: come le «accoglienze» di CCCXLIII 9, in situazione similare, con richiamo a *Castitate* di CCCXV 10. *àvrei parlando*: segmento speculare a *l'avrei detto* di CCCXVI 12. *dolci pensier(i)*: corrispondenti agli «amorosi penseri» all'inizio della *fabula*, X 12; XXXVII 36. *antiqua soma*: l'antico fardello, come nella canzone XXIII 139, il «fascio antico» (LXXXI 1), simmetrico alle «lunghe fatiche» di CCCXVI 13, cfr. nota a CCCXIV 13-14.

12. *avrebbe ... resposto*: in diretta corrispondenza con «l'avrei detto» del sonetto che precede, nella stessa sede ad inizio della seconda terzina (CCCXVI 12). A quest'immaginazione positiva, incrinata da un caritatevole *forse* di sospensione (cfr. nota a CCCXVI 2), si contrappone l'amaro non-rispondere del testo che segue, CCCXVIII 14. Rima ricca con *deposto*.

13. *santa parola*: rinvio interno a «l'alte parole sante» delle rime 'in vita', cfr. nota a CCIV 4. *sospirando*: in armonia con gli «honesti sospiri» dell'interlocutore (CCCXVI 12); cfr. nota a CCLVIII 3.

14. *cangiati i volti ... coma*: essendo ormai cambiati i volti e le chiome di entrambi (tipo latineggiante di ablativo assoluto, cfr. LX 5). Il *cangiare* rimette in circuito il tema di CCCXVI 9-10, «gli anni e 'l pelo | cangiavano i costumi», anticipando uno dei motivi (scritturali) del vicino sonetto *I dí miei*: «et vo, sol in pensar, cangiando il pelo» (CCCXIX 12). *Loci paralleli* nella sestina XXX 25, «I' temo di cangiar pria volto et chiome», e in *Tr. Cup.* I 70, «e prima cangerai volto e capelli», con rinvio tematico al primo sonetto dell'amore senile: «e i cape' d'oro fin farsi d'argento, | ... | e 'l viso scolorir...» (XII 5-7); cfr. Tibullo, *El.* I VI 85-86: «nos, Delia, amoris | exemplum cana simus uterque coma» (Tonelli, *Properzio*, p. 300); forse anche un rintocco verbale di *Iob* IX 26, in altro contesto: «commuto faciem meam...» (cfr. nota a CCCXIX 12).

CCCXVIII

Al cader d'una pianta che si svelse
come quella che ferro o vento sterpe,
spargendo a terra le sue spoglie excelse,
4 mostrando al sol la sua squalida sterpe,

vidi un'altra ch'Amor obiecto scelse,
subiecto in me Callïope et Euterpe;
che 'l cor m'avinse, et proprio albergo felse,
8 qual per trunco o per muro hedera serpe.

Quel vivo lauro ove solean far nido
li alti penseri, e i miei sospiri ardenti,
11 che de' bei rami mai non mossen fronda,

al ciel translato, in quel suo albergo fido
lasciò radici, onde con gravi accenti
14 è anchor chi chiami, et non è chi responda.

Sonetto che rovescia il destino del lauro dal fogliame incorruttibile perenne, e memorizza la sua caduta, innaturale, violenta; precedenti emotivi sono dunque il sonetto CCLXIX *Rotta è l'alta colonna e 'l verde lauro* (1348) e l'Ecloga X *Laurea occidens* (1348-50, almeno per la parte della morte; Martellotti). Qui l'alloro, ugualmente «al ciel translato» come nell'Ecloga (v. 12), mette radici non già nei campi felici ma nel cuore del poeta: l'avvenimento, già macerato nei simboli, s'interiorizza. Il testo non riferisce infatti della morte del lauro-Laura, che sembra crudeltà prospetticamente lontana, ma del surrogato postumo, del doppio mentale che in sua vece si è avvinto come un'edera tenace al cuore dell'amante (vv. 5-8). La metafora vegetale corre tutto il testo («Al cader d'una pianta ... | vidi un'altra ... | Quel vivo lauro ... | lasciò radici»), ma solo le quartine esprimono con «gravi accenti» e aspre risonanze l'enormità psicologica del trapianto. Queste formano nell'insieme una dura fronte assonanzata e monocroma (*-else*, *-erpe*), tessuta di parole in rima rare, spesso bisillabe e allitteranti tra loro, con espansioni all'interno del verso e con ricordo marcato della rima di *scerpi* con *sterpi* e *serpi* del canto dei suicidi (*Inf.* XIII), ad indicare, mediante audaci prelievi timbrici e armonici, una tematica di morte contro natura, come ogni morte dell'amato si presenta all'amante (ulteriore applicazione del tema è nella vicina canzone delle Visioni, CCCXXIII). Sempre nelle quartine l'opprimente gravità verticale trova corrispondenza in orizzontale nella contorsione sintattica (zeugma piú collocazione invertita degli elementi grammaticali nei vv. 5-6) e nella rottura dei binomi interni, *ferro o vento*, *trunco o ... muro* (vv. 2 e 8). Il tutto in op-

posizione alla tonalità delle terzine, che alla difficoltà della fronte reagiscono mediante una fitta giustapposizione di metafore, dalle quali emerge solitario l'ultimo verso, che è l'unico dove la voce umana abbia il sopravvento sugli intrichi arborei di Laura, dando la misura del vuoto tra cielo e terra, indicata in ogni segmento della straordinaria macchina del sonetto: «è anchor chi chiami, et non è chi responda», sul ricordo d'un grido del profeta Isaia, «quia vocavi et non erat qui responderet» (*Is* LXVI 4), nel deserto dello spirito.

La mitologia amorosa del lauro abbattuto, sorta sulle spoglie del lauro vivo, trova risposta nei vicini sonetti dell'Aura 'in morte' e della Fenice (CCCXX, CCCXXI), per una gemmazione stilisticamente uniforme di emblemi negativi. Se questo sonetto *Al cader d'una pianta* può essere considerato la prima invenzione d'una trilogia di miti rovesciati e funerei (il Lauro, l'Aura, la Fenice), è probabile che i tre sonetti siano anche temporalmente omogenei; la data di trascrizione di Giovanni Malpaghini, che copia tutto il gruppo CCCV-CCCXVIII tra la fine del 1366 e l'inizio della primavera del '67 (Wilkins, *The Making*, p. 168), prima di abbandonare la vulgata alla mano stessa dell'autore-copista, potrebbe essere ragionevolmente vicina alla data di composizione. Prova ne sarebbe l'eco che proviene dalla canzone delle Visioni, finita nell'ottobre del '68, allorquando Petrarca, scrivendo *pianta* e *svelse*, «quella pianta felice | súbito svelse» (CCCXXIII 34-35), instaura un volontario rapporto con questo attacco *Al cader d'una pianta che si svelse*. Il sonetto è dunque l'ultimo trascritto da Giovanni nella Seconda Parte del Libro, cosí come *Una candida cerva* è l'ultimo copiato nella Prima, segnati entrambi in chiusura e in apertura dal verbo *cadere* (cfr. introduzione a CXC).

Sonetto su cinque rime; quartine a rime alterne ABAB ABAB, contro il consueto schema incrociato (cfr. CCCX, CCCXI), e terzine replicate CDE CDE; cfr. Molinari *Quartine anomale*.

BIBLIOGRAFIA: Zanato, *San Francesco*, pp. 181-86; Daniele, *Al cader d'una pianta*, pp. 42-57.

1. *Al cader ... che si svelse*: l'immagine dell'albero sradicato (un alloro, che lentamente prende corpo e nome nel testo come lauro-Laura) rimanda a una similitudine del Libro di Giobbe, dove Dio «quasi evulsae arbori abstulit spem meam» (XIX 10). Il verso è un ricordo ritmico-timbrico dell'attacco di *Inf.* VI, «Al tornar de la mente, che si chiuse» (Contini), allusivo a un'emozione violenta, come quella di Dante che morto cade «dinanzi a la pietà de' due cognati». Il momento della caduta è coordinato a *vidi* del v. 5, come *una pianta* a *un'altra* (pianta). *pianta*: la dichiarazione della pianta come alloro è rinviata all'inizio delle terzine, «Quel vivo lauro...», cosí come nel sonetto IX il *pianeta* del v. 1 si precisa come *sole* al v. 10. *si svelse*: forma passiva; l'agente non è dichiarato ma, per rimozione, sostituito al v. 2 da una frase comparativa, dove *ferro o vento* sono soggetti d'un altro verbo forte (*sterpe*), con raddoppio dell'azione feroce. Lo stesso verbo nella canzone delle Visioni, dove è la folgore che abbatte il lauro: «da radice | quella pianta felice | súbito svelse» (CCCXXIII 33-35; e anche «svelto alloro», v. 53).

2. *che*: complemento oggetto. *ferro o vento*: doppia similitudine oraziana, *Carm.* IV VI 9-11, «Ille [Achille] mordaci velut icta ferro | pinus aut inpulsa cupressus Euro, | procidit late» (Vellutello; Castelvetro cita anche *Theb.* IX 532-534). Luogo parallelo nell'Ecloga della morte del lauro (*Buc. carm.* X 379-405), dove Euro e Austro, pestiferi venti caldo-umidi meridionali, estirpano l'amata pianta («mea gaudia laurum | extirpant franguntque truces», vv. 382-83), che

però è collocata in luogo migliore mettendo radici nei Campi Elisi. Il *ferro*, arma cruenta, scure o bipenne, richiama l'immagine della Morte «nemico armato» in chiusura di CCCXV. Il tutto in opposizione alla natura incorruttibile dell'alloro, che nessun vento può abbattere, cfr. XXIX 46-49, sestina XXX. *sterpe*: estirpi, strappi dal suolo, sradichi (congiuntivo della frase comparativa). Immagine salmistica: «evellet te ... et radicem tuam de terra viventium» (*Ps* LI 7). In parallelo: «a ciò che di lei sterpi | le male piante» (LIII 75-76). La rima con *sterpe* del v. 4, per ossessiva equivocità, e con *serpe* (v. 8), sembra ispirata alla rima *scerpi* (ma alcuni codici *sterpi*) con *sterpi* e *serpi* del canto dei suicidi *Inf.* XIII 35-39, allusiva ad una tematica di morte contro natura, con effetti di grande intonazione come quella segnalata al v. 1.

3. *spargendo a terra ... excelse*: un rintocco di Virgilio, *Aen.* IV 443-44, «altae | consternunt terram concusso stipite frondes» (sempre Vellutello), con variante intenzionale nelle «frondi a terra sparse» nella canzone delle Visioni, CCCXXIII 56. Simile la situazione del lauro abbattuto nel *De raptu Proserpinae* di Claudiano (III 76-77), dove Cerere, in una luttuosa visione, *vede* (cfr. v. 5) i rami della pianta prediletta miseramente sparsi nella polvere: «hanc imo stipite caesam | vidit et incomptos foedari pulvere ramos» (Feo, *Cerere*, pp. 121-24); anche di due cipressi divelti si dice che «pariter posuere comas campoque recumbunt» (*De raptu*, III 380). *Loci paralleli* (formula sintattica del primo emistichio quinario piú immagine) sono «*lasciando in terra* la terrena scorza» (CCLXXVIII 3), «*lasciando in terra* la sua bella spoglia» (CCCI 14). *spoglie excelse*: le frondi un tempo alte nell'aria e ora *a terra*, le «altae ... frondes» virgiliane, *Aen.* IV 443-444; cfr. *Inf.* III 112-14, «d'autunno si levan le foglie | ... fin che 'l ramo | vede a la terra tutte le sue spoglie». Forse un'eco sottile dei *fracti rami* dell'apostolo Paolo, che insieme alla radice ricompongono l'albero sacro originario: «si radix sancta [cfr. vv. 11-13], et rami ... Fracti sunt rami, ut ego inserar» (*Rom* XI 16-19).

4. *mostrando al sol*: emistichio simmetrico a *spargendo a terra* del v. 3, con comune allitterazione marcata di *s-* prevalentemente complicata. Nella similarità strutturale emerge la tensione tra *al sol(e)* e *a terra*, che è una delle chiavi del testo. *squalida sterpe*: la radice smorta, povera e fisiologicamente disadorna della pianta divelta (come i visceri in una persona), con doppio latinismo semantico e lessicale. Dunque la meno pregiata sostanza dell'essere è tanto nobile da costituire il seme e le radici (v. 13) della rinascita dell'amata, come nel caso della fenice che rinasce dalle sue ceneri (tema del vicino sonetto CCCXXI); «squalida, vilis» è anche la stessa grande madre Cerere senza l'ornamento della figlia Proserpina nel *De raptu*, III 418.

5-6. *vidi*: verbo reggente della prima quartina, posto in posizione eminente solo all'inizio della seconda, con rallentamento sintattico della caduta. Ad un *vidi* iniziale di verso, non percettivo e sintomatico di *visiones*, è legata la morte del lauro nella primitiva stesura della canzone CCCXXIII 25-26: «in un boschetto novo ... | vidi un giovane lauro verde». *un'altra*: un'altra pianta, sostitutiva della prima data per analogia (v. 1), cioè il lauro della visione e della memoria. Santagata intende il lauro «abbattuto dalla tempesta della pestilenza», mentre qui si parla d'una cosa che risorge, tanto da avvincere (v. 7). *ch'Amor ... Euterpe*: un altro alloro che Amore elesse come oggetto dei miei pensieri [*in me*] e che Calliope e Euterpe elessero come soggetto delle mie rime [*in me*]. Interpretazione Chiòrboli-Neri, che fa emergere il complesso parallelismo di questi due versi, riferendo *in me* sia a *scelse* di Amore sia a un taciuto **scelsero* delle Muse (Poesia epica e Poesia lirica, cfr. *Purg.* I 8-9), con doppiezza compensativa dello zeugma verbale. In questo modo l'opposizione *obiecto-subiecto* produce una ten-

sione tra sentimenti e immaginazione poetica voluta dai legittimi depositari, da Amore e dalle sante Muse, dei quali l'amante-scrivente sembra porsi come *medium*. *Euterpe*: dà una rima ricca con *sterpe*.

7. *che ... albergo felse*: la qual pianta m'avvinse il cuore e se lo fece propria dimora naturale (enclisi pronominale di *felse*, accusativo piú dativo), con anticipo della metafora parallela dei vv. 12-13; cfr. LXXXIV 6, CCLXXXIV 9-11. Ma i sintagmi similari *et proprio albergo felse* e *in quel suo albergo fido* (v. 12), il primo innaturale e quasi violento, il secondo di distesa neutralità grammaticale, sottolineano la dicotomia tra la *terra* delle quartine e il *ciel(o)* delle terzine.

8. *qual ... hedera serpe*: m'avvinse il cuore come un'edera che serpeggi su per un tronco o sopra un muro; un'edera serpeggiante che sembra prelevata da «hic hederae serpunt» nei paraggi d'un alloro nel *De raptu Proserpinae* (II 109-11). Per la similitudine, che raddoppia quella iniziale della pianta abbattuta (v. 2), sono stati citati Catullo, epitalamio LXI 33-35, «mentem amore revinciens, | ut tenax hedera huc et huc | arborem implicat errans» (Rigutini presso Ferrari) e Virgilio, *Ecl.* VIII 12-13, «atque hanc sine tempora circum | inter victricis hederam tibi serpere lauros» (Daniele, con altri riscontri).

9. *vivo lauro*: metaforizza la donna in carne e ossa, il *lignum vitae* fatto carne, dando un nome alla pianta del v. 1, «*Quel* ... lauro», con rinvio interno alla sestina XXX 27; cfr. nota a CCCXXXVII 1-5. *nido*: sul piano ancora piú intimo e affettivo di *albergo* (vv. 7 e 12), con ulteriore variazione della stessa metafora. Questo *nido*-parola introduce al *nido*-tema dei sonetti CCCXX e CCCXXI. Cosí in CCCXXXVII 9-10, sempre all'inizio delle terzine: «Anchor io il nido di penseri electi | posi in quell'alma pianta».

10. *alti*: nel campo semantico di *excelse* del v. 3 e nella continua opposizione del sonetto tra cielo e terra, alto e basso; cfr. CXLVIII 13, CXXXV 11, CCCXXXVII 9 (sempre sul tema del lauro). *sospiri ardenti*: sospiri come un vento caldo, che però non riesce a muovere le metaforiche frondi dell'amata pianta (v. 11); cfr. introduzione a CCCX.

11. *bei rami*: ricorrenza fissa nella tematica del lauro, LX 2, CXLII 14, CCXI 10; anche nella lezione primitiva della terza stanza della canzone delle Visioni (morte del lauro), CCCXXIII 28: «e fra i bei rami udia sí dolci canti». *non mossen(o)*: non mossero, non scossero. I «sospiri ardenti» dell'amante sono come l'*aura dolce*, «la qual ben *move frondi* et fiori, | ma nulla pò se 'ncontra maggior forza» nella sestina CCXXXIX 17-18. Forse un riflesso di Dante, *Al poco giorno*, 9-10: «ché non la move ... | il dolce tempo che riscalda i colli» (De Robertis); cfr. CXLII 8.

12. *al ciel*: contrasta il segmento *a terra* delle quartine (v. 3; dicotomia tematica e strutturale). *translato*: trasportato, traslatato. Doppio spessore lessicale, perché la *traslazione* è tanto delle piante quanto dei corpi santi e delle reliquie. Il modello è comunque scritturale: «translatum est gaudium terrae» (*Is* XXIV 11), «translati sumus de morte ad vitam» (*1 Io* III 14). *albergo fido*: il fidato cuore dell'amante, con ripresa del v. 7. Figura *enjambante* ad inizio della seconda terzina, come ad inizio della prima.

13. *lasciò radici*: situazione 'in morte' che, tra cielo e terra, rinnova le emozioni della vita; cosí nel sonetto CCLV 9-10: «come già fece allor che ' primi rami | verdeggiâr, che nel cor radice m'ànno». In trasparenza l'antico tema lirico (e mistico) dell'albero-Amore piantato nel cuore; cosí Maestro Rinuccino, tra i sonetti sulla natura di Amore: «Amore à nascimento e foglia e fiore | e frutto a guisa d'albore piantato: | fermat'à sua radice ne lo core, | avegna ched i scenda immaginato...»; Onesto da Bologna a Cino, «Quella che in cor l'amorosa radice | mi

CCCXIX

I dí miei piú leggier' che nesun cervo
fuggîr come ombra, et non vider piú bene
ch'un batter d'occhio, et poche hore serene,
ch'amare et dolci ne la mente servo.

Misero mondo, instabile et protervo,
del tutto è cieco chi 'n te pon sua spene:
ché 'n te mi fu 'l cor tolto, et or sel tene
tal ch'è già terra, et non giunge osso a nervo.

Ma la forma miglior, che vive anchora,
et vivrà sempre, su ne l'alto cielo,
di sue bellezze ognor piú m'innamora;

et vo, sol in pensar, cangiando il pelo,
qual ella è oggi, e 'n qual parte dimora,
qual a vedere il suo leggiadro velo.

L'illusione che passa in *ictu oculi*, delegando le poche ore serene del vissuto alla sola dimensione del pensiero, lascia spazio all'immaginazione d'una corrispondenza tra il poeta che invecchia («vo ... cangiando il pelo», v. 12) e un'anima incorporea (vv. 9-11), lentamente accompagnata nel passaggio (*qual* ... *qual* ... *qual*) tra *terra* (quartine) e *cielo* (terzine), tra cielo e terra (inversione prospettica dei due versi finali). La percezione della labilità del tempo è dunque petrarchescamente incorporata all'esperienza del presente, e anche l'immaginato amore senile (tema della sequenza CCCXV-CCCXVII) diventa una pulsione ulteriore potenziata nella distanza. Di qui la continuità stilisticamente «grave», e forse cronologicamente omogenea, con il sonetto che immediatamente precede (cfr. introduzione a CCCXVIII), dal quale il grido finale «et non è chi responda» trova eco nel vuoto di questo «fuggîr come ombra» (v. 2), con assonanza interna alla scadenza del primo emistichio quinario, alla maniera delle vecchie 'corone' di sonetti programmati in serie. L'implicazione con CCCXVIII è marcata anche dalla dicotomia di amante in terra e amata in cielo e dalla corrispondenza formale d'una fronte assonanzata, qui in variante lieve rispetto a quella cosí rara: fatto indubbiamente intenzionale perché nei due sonetti che seguono CCCXX e CCCXXI è assonanzata la sirma. Anche qui la prima terzina stabilisce una rinascita, *vive* ... *vivrà* (vv. 9-10) a seguito di *Quel vivo lauro* (CCCXVIII 9), con sopravvento della vitalità memoriale della bellezza di questo mondo, che pone pausa al concitato movimento iniziale.

I dí miei è il primo sonetto messo in prova nel laboratorio degli scartafacci

piantò nel primier ch'e' mal la vidi...». *onde*: da dove. L'invocazione senza risposta (v. 14) proviene dal profondo del cuore, dove l'immagine è riposta; ma l'interpretazione vulgata è «per le quali» (radici), o «per la qual cosa». *gravi accenti*: intonazione (stilisticamente) triste, aggravata dal dolore; cfr. CCCVI 7.

14. *chi chiami* ... *chi responda*: la citazione di *Is* LXVI 4, solenne in chiusura, s'incrocia col tema del *Cantico* V 6: «Quaesivi et non inveni illum; vocavi et non respondit mihi»; anche *Iob* V 1, XIV 15; cfr. nota a CCCXVII 12. In parallelo: «Alcun è che risponde - a chi nol chiama» (soluzione parodistica della frottola CV 27), «ivi chiamate chi dal ciel risponde» (controcanto di CCCXXXIII 3); cfr. Giovanni Quirini, *Sí tosto come el ragio*, 14: «et a mercé non è chi me responda» (Duso, *Rimatori veneti*, p. 208).

(Vaticano lat. 3196, c. *1v*) dopo l'abbandono di Giovanni Malpaghini, e anche il primo che l'autore trascrive di sua mano nella copia definitiva dei *Fragmenta*, Seconda Parte 'in morte' (tra la fine del 1367 e l'inizio del '68), ponendo le aggiunte della Prima Parte come ripercussione diretta di queste scelte operate nella Seconda; il tema della fugacità del tempo all'ombra delle *res immortales* è probabilmente incentivo all'assunzione del sonetto *Sí come eterna vita*, copiato di seguito da Petrarca sulla stessa facciata delle minute, per quel tipo di legamenti incrociati e retrogradi (De Robertis) che caratterizzano la doppia tastiera del Libro; cfr. introduzione a CXCI.

Sonetto su quattro rime secondo lo schema ABBA ABBA, CDC DCD, come CCCXX-CCCXXII; assonante A con D e imperfettamente con B, *-ervo*, *-elo*, *-ene*.

1-2. *I dí miei* ... *come ombra*: fusione di due immagini vetero-testamentarie congruenti all'origine: «Dies mei velociores fuerunt cursore: fugerunt et non viderunt bonum; pertransierunt ... sicut aquila volans ad escam» (Giobbe invecchiato in mezzo alle lacrime, IX 25-26; passo citato in una lettera *Senile* del 1363, III 1; cfr. Baglio, *Presenze dantesche*, pp. 78-82) piú «Dies mei sicut umbra declinaverunt» del Salmo CI 12, evocato da Daniello (anche *Iob* XIV 1-2: «Homo natus de muliere, brevi vivens tempore ... et fugit velut umbra»; *Ps* CXLIII 4; *Sap* V 9; *Fam*. VIII 4, 18, ecc.). *leggier(i)*: veloci (cfr. nota a CCXIV 26), come nell'immagine parallela di CCCLXVI 89, «I dí miei piú correnti che saetta». *nesun*: forma ridotta in protonia, identica in CCXXII 10. *cervo*: visualizza il *cursor* scritturale tra gli emblemi del *Canzoniere*. Per la sua paradigmatica velocità cfr. Agostino, *En. in Ps*. XLI 2: «Invenimus enim insigne velocitatis in cervo», nonché Alano di Lilla nel *De planctu Naturae*, II 263: «cervus et dama [cfr. nota a CCLXX 20-21] pedum velocitate volantes»; anche *Ps* XVII 34 (Pozzi); Orazio, *Carm*. II XVI 23, «ocior cervis», e Ovidio, *Met*. XIII 806-7, «cervo ... fugacior» (Castelvetro); Giacomino da Verona, *De Ierusalem celesti*, 258: «e corro plui ke cervi - né venti ultramarini» (PD I 637). *fuggîr*: fuggirono (soluzione *enjambante* di rallentamento, contraria alla *fuga temporis*). *non vider piú bene*: altro prelievo 'tradotto' dal Libro di Giobbe, in quel contesto dei giorni del dolore: «Dies mei velocius transierunt ... et non revertetur oculus meus *ut videat bona*» (*Iob* VII 6-7, citato in *Sen*. III 1).

3. *ch'un batter d'occhio*: un bene che durasse piú d'un batter d'occhio, piú d'un istante. Tema ascetico anche del *Secretum*: «omnes in ictu oculi prope simul evanescunt» (III, p. 180), con la rapidità d'un «muover di ciglia» (*Purg*. XI 107); cfr. LXXIII 75. *poche hore serene*: in dipendenza di *non vider piú* ... *ch(e)*. Corrispondenza con i «paucos dies laetos» che il figlio Giovanni vide nella sua vita breve, secondo una lettera del 1361 indirizzata a Guglielmo da Pastrengo (*Var*. XXXV = *Disp*. 48); «poche hore» implicate con CCCXVII 8, con la «Breve hora» di CCCXXIII 23, e con la *brevis hora* dell'estasi di CXCI 7 e 9.

4. *amare et dolci*: il ricorrente *oxymoron* che sigla tutto il *Canzoniere*; cfr. nota a CXXIX 20-22, CLVII 6, CCCLXIII 11. Cosí anche in prosa: «Nunc autem illius temporis memoria et amara michi simul et dulcis est» (*Fam*. VII 12, 10); «Dulce michi et amarum est» (*Sen*. XIII 2). *servo*: serbo, conservo (latinismo), come in CXXIX 22.

5. *Misero mondo*: esclamazione delle illusioni cadute (come in CCXCIX 13), che collega questo col sonetto che segue, sempre ad attacco della seconda quartina, «O caduche speranze...» (CCCXX 5); cfr. CCLXVIII 20. *instabile*: immerso nel mutamento, come Fortuna «se instabilem mutatione demonstrat» se-

condo Boezio (*Cons.* II 8), con una protervia contraria alla miseria dichiarata del mondo.

6. *è cieco chi ... spene*: sentenza che coincide con la stesura primitiva della canzone delle Visioni, CCCXXIII 25, «cieco è chi qui s'appaga», in forte implicazione (genetica) tra i due testi, comune a CCCXVIII; cosí in *Tr. Mor.* I 85: «Miser chi speme in cosa mortal pone»; *Tr. Et.* 49-51. Motivo del «mondo cieco» (CCXLVIII 4 e CCCXXV 89) e dei paralleli «ciechi et miseri mortali» del sonetto CCCLV 2.

7. *ché 'n te*: cioè nella cieca illusione e nella vana speranza di questo mondo, con ripetizione enfatica di *'n te* del verso precedente, in opposizione a *in me* del contiguo sonetto CCCXVIII 6, come contrasto tematico tra interno (risorgente) ed esterno (transeunte, caduco). *mi fu ... tolto*: è il tema, trobadorico e stilnovistico, del cuore tolto all'amante che l'amata porta con sé, cfr. CCCXIII 7-9. *sel tene*: se lo tiene con sé.

8. *tal*: Laura-che-non-si-nomina (ma in forte contesto fonico, *te ... tolto ... tene* | *tal ... terra*, piú *enjambement* di separazione), in posizione forte iniziale di verso come in CXXXIV 5: «*Tal* m'à in pregion, che non m'apre né serra», con impercettibile controcanto. Quasi citazione interna nell'ultimo componimento del Libro: «Vergine, tale è terra...» (CCCLXVI 92). *non giunge osso a nervo*: cioè non ha piú legame corporeo; dello stesso segno la lezione alternativa (*vel*) degli scartafacci: *non stretta con nervo*. Altra suggestione d'un altro passo di *Iob* X 11: «Pelle et carnibus vestisti me; ossibus et nervis compegisti me», sempre citato in *Sen.* III 1. Nel sonetto CXCV 10 la rappresentazione della morte fisica è affidata al binomio verbale «mi disosso et snervo».

9. *forma miglior*: la bellezza eterna, memore di tutte le *bellezze* di questo mondo (v. 11), l'anima 'rivestita' della bellezza mortale, secondo il pensiero del *planctus* CCLXVIII 37-44, «l'invisibil sua forma è in paradiso, | disciolta di quel velo | ... | per rivestirsen poi | un'altra volta, et mai piú non spogliarsi...» Di un bel giovinetto morto si dice infatti: «letior seque ipso *formosior* ... virtutibus suis comitantibus astra conscendit» (*Fam.* XIV 3, 7); *forma* scolasticamente è già di per sé l'anima, contrapposta alla *cosa* mortale (XC 9-10; nella canzone XXIII 121 *alma* soppianta *forma* della lezione primitiva, cfr. nota a CCCXXIII 52). La formulazione raffinata della *forma miglior* fa appello a sant'Agostino, per il quale «anima omni corpore melior est» (*De diversis quaestionibus*, LIV; *Conf.* X VI 10; *Epistula* III 4: «animus igitur magis amandus quam corpus» [cfr. v. 11]; *De vera religione* LII 101; Chessa), da cui *Sen.* VIII 1: «animus corpore est melior»; una *forma miglior*, percepibile dall'*homo novus* o *interior*, che rimanda alla *forma vera* della riflessione agostiniana, per cui introduzione al sonetto XVI.

10. *su ne l'alto cielo*: tessera di raccordo col sonetto che precede CCCXVIII 12, «al ciel translato...».

11. *di sue bellezze ... m'innamora*: come nella canzone alla Vergine, «che 'l ciel di tue bellezze innamorasti» (nota a CCCLXVI 54); ricordo interno ritmico-sintattico del sonetto degli specchi, «colle non sue bellezze v'innamora» (XLV 3) e rinvio al tema dei «bei rami» di un tempo, CCCXVIII 11. *ognor piú*: sempre di piú. Alla scadenza del primo emistichio settenario *ognor* fa eco a *miglior*, nella stessa clausola interna del v. 9.

12. *vo ... cangiando il pelo*: invecchio, con perifrasi antica, contestualmente dissociata mediante iperbato. Luogo strettamente parallelo nell'*incipit* del sonetto CXCV, «Di dí in dí vo cangiando il viso e 'l pelo», temporalmente contiguo, allontanato per la necessità dell'impianto antiautobiografico delle rime 'in vita' e delle rime 'in morte'; cfr. CCCXVI 9-10, nota a CCCXVII 14. *sol in pensar*:

unicamente pensando, con una vecchiaia subitanea, veloce come il pensiero, perché è venuto meno lo specchio prospettico che pateticamente prevede i reciproci crini bianchi degli amanti (tema della vicina sequenza CCCXV-CCCXVII); cfr. XXXVII 20.

13. *qual ... è oggi*: cioè pura *forma* spirituale (v. 9). Forse riflesso della canzone di Dante per la morte di Beatrice, *Li occhi dolenti*, 41-42 (*Vita Nuova* XXXI): «chi vede *nel pensero* alcuna volta | *quale ella fue*, e com'ella n'è tolta» (Trovato). *e 'n qual parte*: «su ne l'alto cielo» (v. 10). Rima ricca di *dimora* con *innamora*.

14. *qual*: si oppone a *qual ... qual* del verso precedente (con rintocco fonico-logico di «*tal* ch'è già terra» del v. 8), con parallelismo rovesciato, come *terra* si oppone a *cielo* in tutto il testo, come in CCCXVIII (cfr. nota al v. 9). La lezione *Qual* è già di Modigliani, che annota: «Ms. *Quale* con segno d'espunzione, quasi svanito, dello stesso inchiostro, sotto la *e*»; a quanto pare un intervento del poeta-scriba, che da qui riprende a scrivere con quel suo modulo elegante, ma meno spazioso di quello di Giovanni. *a vedere*: è ripreso circolarmente il tema della vista negativa della prima quartina, «non vider piú bene...», cfr. CCCXVIII 5. *leggiadro velo*: il bel corpo d'un tempo; cfr. note a CCLXVIII 38, CCCII 11, CCCXIII 12-13, CCCLII 10. Richiamo interno all'ambiguo «leggiadretto velo» del madrigale *Non al suo amante*, nota a LII 5.

CCCXX

Sento l'aura mia anticha, e i dolci colli
veggio apparire, onde 'l bel lume nacque
che tenne gli occhi mei mentr'al ciel piacque
bramosi et lieti, or li tèn tristi et molli.

O caduche speranze, o penser' folli!
Vedove l'erbe et torbide son l'acque,
et vòto et freddo 'l nido in ch'ella giacque,
nel qual io vivo, et morto giacer volli,

sperando alfin, da le soavi piante
et da' belli occhi suoi, che 'l cor m'ànn'arso,
riposo alcun de le fatiche tante.

Ò servito a signor crudele et scarso:
ch'arsi quanto 'l mio foco ebbi davante,
or vo piangendo il suo cenere sparso.

Sonetto di cenere, di vedovanza e d'un ritorno tutto mentale ai «dolci colli» di Valchiusa. L'agnizione del luogo dell'amore è affidata sempre ad elementi naturali, come in *Se lamentar augelli* (CCLXXIX), *acque*, *onde*, *erbe*, e soprattutto *aura*, che è il delicato soffio comune agitatore di memorie. I due sonetti sono veri testi dell'Aura 'in morte' (Contini): ma quegli avvenimenti già interni e filtrati dal tempo in CCLXXIX, ascrivibili a un rientro valchiusano del 1351, giungono al fondo della macerazione in *Sento l'aura*, testo sommo d'un petrarchesco e moderno contatto passato-presente (ciò che la *Recherche* chiamerà *intermittence du cœur*), che di fatto è inseparabile da quel ciclo dell'Aura che Petrarca pone tra le rime 'in vita' vent'anni dopo la morte, come è stato supposto e poi dimostrato in base ai sonetti CXCVI, CXCIV e CXCVII, nati in quest'ordine laboriosamente negli scartafacci, tra il marzo e l'aprile del 1368 (Contini, Wilkins). Soprattutto stretto è il legame con *L'aura gentil* (CXCIV) per il sole metaforico che in entrambi arde e strugge l'amante (rispettivamente catene *sole-luce* e *lume-foco*), ma di modo che nell'uno si dice al presente *ardo* (CXCIV 14) e nell'altro al passato *arsi* e *m'ànn'arso* (vv. 13 e 10); nell'uno l'aura è *gentil*, *soave*, vicina, e in questo *anticha*, cioè del tempo andato o del senza-tempo, mentre il verbo psichico *Sento* transita alternativamente tra i due attacchi (poi in CXCIV *riconosco*, slittato al terzo verso), cosí come l'*acque* e l'*erbe* d'una variante intermedia di CXCIV («destando l'acque, l'erbe e ' fiori e 'l bosco») sono depositate qui, marcate al negativo, al v. 6: «Vedove l'erbe et torbide son l'acque». La direzione del rapporto, lanciato da Petrarca a gran tragitto spaziale tra la vita e la morte, è sug-

gerita dal testo seguente nel Libro CCCXXI, che con *Sento l'aura* forma una coppia gemellare, come è stato osservato fin dagli esegeti cinquecenteschi; infatti un dittico nativamente indissolubile per segnali sovrapposti: per la *fenice* del secondo (CCCXXI 1) che nasce dalla *cenere* del primo (v. 14), per la comune metafora del *nido*, luogo della nascita e della morte (CCCXXI 1 e 13, qui vv. 7-8), memore del non meno affettivo *nidulum* del Libro di Giobbe (XXIX 18), per la percezione degli stessi *colli* dello spazio interiore, prima dolci poi amari (CCCXXI 12, vv. 1-2), e per altri lemmi incrociati e sintagmi marcati di voluta identificazione. In piú, su piano documentario: il sonetto *È questo 'l nido* CCCXXI viene messo a pulito dall'autore sulla stessa facciata delle minute dove immediatamente dopo sono buttati giú, in un primissimo getto senza appoggi, i tre elementi dell'Aura (Vaticano lat. 3196, c. *2r*, cfr. introduzione a CXCIV). Se ne deduce che è stata la non palpabile né controllabile stesura di *Sento l'aura* a provocare tutto il contagio, sia in CCCXXI con aggregazione binaria (paragonabile a quella di CCCXVIII con CCCXIX), sia nel gruppo montato *à rebours* nella Prima Parte del *Canzoniere*. Il primo testo del ciclo dell'Aura sarebbe dunque un testo cinereo dell'Aura morta, che per gemmazione stilistico-sentimentale intensamente retrospettiva ha indotto in quella commovente facciata degli scartafacci ben tre sonetti (poi quattro) dell'Aura viva.

Sonetto su quattro rime secondo lo schema ABBA ABBA, CDC DCD. Assonanza imperfetta nelle terzine, ripetuta sullo stesso schema in *È questo 'l nido* CCCXXI, *-ante*, *-arso*, *-olo*, *-omo*, a marcare una specie di continuità con i sonetti CCCXVIII e CCCXIX, dove sono assonanzate le rime delle quartine; cfr. introduzione a CCCXIX.

1. *Sento*: verbo agnitivo sintomatico della situazione trobadorica dell'aura-vento che viene dal paese dell'amata, come nel celebre *incipit* di Peire Vidal «Ab l'alen tir vas me l'aire | qu' *ieu sen* ['io sento'] venir de Proensa»; cfr. introduzione a XV. *Sento l'aura* equivale non solo a *L'aura* ... *riconosco* del sonetto dell'Aura 'in vita' CXCIV 1-3 (dove *sento* è variante nella stesura primitiva dei vv. 1-2), ma anche a *l'aere conosco* in chiusura di CLIII, cfr. nota a CCXXI 9. *l'aura mia*: soluzione in natura del nome della donna, «Laura mia» della sestina CCCXXXII 50, cfr. nota a CCLXXVIII 4. *anticha*: di un tempo. *dolci colli*: gli stessi «dolci colli» di CCIX 1, i «bei colli» di Valchiusa (cfr. nota a CXCII 8, CCXLII-CCXLIII); gli stessi colli accompagnati dallo stesso verbo *vedere*, ma velati in controcanto di scuro nel sonetto che segue, CCCXXI 12.

2. *veggio*: come *Sento* iniziale, e come *vidi* di CCCXVIII 5, è verbo totalmente mentale. *Loci paralleli*: «ove apparire | veggio i belli occhi» (CCXXI 9-10), «e i rai veggio apparir del vivo sole» (CXXXV 58). *onde*: dove, come in uno dei sonetti proemiali, «onde sí bella donna al mondo nacque» (IV 14) e come in *Tr. Mor.* Ia 19: «ivi, onde a gli occhi miei il bel lume nacque», là dove si dànno le coordinate del *nido* (v. 7) tra Sorgue e Durance. Il *lume* metaforizza la donna-sole del *Canzoniere* nel rapporto con gli occhi dell'amante; cfr. nota a CCLXXXVIII 3. Intenzionale raddoppio di questo emistichio *onde 'l bel lume nacque* mediante *onde quel lume venne* nel sonetto che segue, CCCXXI 6.

3. *che tenne gli occhi mei*: altro elemento di fusione con *che* ... *il mio cor tenne* di CCCXXI 3 (sintagma similare nella stessa posizione dentro i due testi consecutivi). *mentr(e)*: fin tanto che; cfr. XXXVII 36. Muratori richiama *Aen.* IV 651, «Dulces exuviae, dum fata deusque sinebat» (morte di Didone).

4. *bramosi et lieti*: dittologia della tensione positiva, che corrisponde a *vivo et lieto* del testo che segue (CCCXXI 7), dove non a caso il verbo è *mantenne* co-

me qui *tenne*, in opposizione all'*ora* della miseria, *or li tèn(e)*, e della privazione, *or se'* (CCCXXI 8). *molli*: bagnati di pianto; cfr. v. 14; *occhi* ... *molli* è *iunctura* dantesca (*Tre donne*, 56; *Inf.* XXXII 46; cfr. L 62, LIII 105, CXXV 10, CXXVII 47, CCL 10).

5. *O caduche speranze*: esclamazione ad inizio della seconda quartina che coinvolge strutturalmente il testo con CCCXIX 5, «Misero mondo, instabile...», e con CCCXXI 5, «O del dolce mio mal...» Cosí anche in prosa: «de spe caduca» (*Fam.* VII 10, 1), «o fallacem spem...» (*Fam.* XIV 3, 4, per cui cfr. nota a CCXCIV 14). *penser' folli*: come folle è il *desio* fin dall'inizio del racconto, VI 1 e XIX 5. Sempre esclamativi ad attacco del secondo piede: «o penser' miei non saggi!», CLXXVI 5.

6. *Vedove* ... *torbide*: aggettivazione che è un puro stato d'animo; infatti *torbido*, annullando ogni spessore naturalistico, è lo stesso cuore dell'amante nel primo sonetto dell'Aura 'in vita', CXCIV 7. Passo parallelo nel frammento citato del *Triumphus Mortis* «Ove Sorga e Durenza in maggior vaso | congiungon le lor chiare e torbide acque, | ... | ivi, onde a gli occhi miei il bel lume nacque | che gli volse al bon porto...» (Ia 16-20). Qui le *torbide* ... *acque* sono una citazione interna rovesciata delle *Chiare* ... *acque* evocate in positivo nella canzone CXXVI 1; cfr. nota a CCCV 10.

7. *vòto et freddo*: corrispettivi psicologici del dittico pseudo-naturalistico *vedove* ... *et torbide*, in parte allitterante (che sia tutto sullo stesso piano indica il verbo, che è sempre *son* del v. 6, per zeugma). *'l nido in ch'ella giacque*: sintagma ripreso nell'*incipit* del sonetto che segue, «'l nido in che la mia fenice», con la stessa metafora dell'infanzia. Il verbo *giacque* (si veda la «fera cuna, dove nato giacqui» di CLXXIV 3) si oppone intensamente al *morto giacer* del v. 8. La premessa alla metafora del *nido* già in CCCXVIII 9.

8. *nel qual*: l'ossessione del luogo della memoria è sottolineato dai numerosi nessi spaziali, *onde*, *in ch(e)*, vv. 2 e 7; poi *in che*, *ov'è* ... *onde*, *onde*, *dove* in CCCXXXI 1, 6, 13, 14. *vivo*: col pensiero (ma, a torto, per alcuni commentatori *vivo* è aggettivo). *volli*: avrei voluto (VOLUERAM). Tema che rinvia internamente alla situazione di *Chiare, fresche et dolci acque*, CXXVI 24-26 (già il Daniello), moltiplicata da un ricordo di Giobbe avvolto nelle vane speranze, XXIX 18: «*in nidulo meo moriar*, et sicut palma multiplicabo dies». Situazione similare nell'epistola metrica *Ad Italiam*, segnata del pari da un'*aura* soave o sereno *spiritus* che rischiara il paesaggio dell'anima: «tu quantam pallida tandem | membra tegant prestabis humum» (*Epyst.* III 24, 12-13).

9-10. *piante* ... *occhi*: gli stessi piedi e lo stesso sguardo che delimitano il paesaggio di Valchiusa nel sonetto *Stiamo, Amor* CXCII 7-8, e gli stessi *bei lumi* e *amate piante* d'intonazione sacra del sonetto CCIV 7-8, che promettono pace (*riposo alcun*, v. 11) come gli *speciosi pedes* di Cristo (Paolo, *Rom* X 15). Per la correlazione incrociata con il gruppo 'in vita' CXCI-CXCIII cfr. introduzione a CXCI e a CCCXIX. La situazione è ancora quella immaginata in CXXVI 33-39, con quei passi sull'erba dell'ultima dimora. *arso*: anticipa la metafora del *foco* del v. 13. Cosí in CCCIV 2, con la stessa rima D nelle quartine.

11. *fatiche tante*: le stesse «lunghe fatiche» e i tanti affanni di CCCXVI 13; cfr. nota a CCXXIII 6. Posizione forte dell'aggettivo invertito, come il precedente *sollievo alcun* (figura stilistica ABAB).

12. *signor* ... *scarso*: è Amore, avaro (provenzalismo), parco di remunerazione, come in CCVII 61-62, nel quadro del 'servizio' amoroso, cfr. CCCLX 19; Guiraut Riquier, *Creire m'an fag mey dezir*, 7-8: «e m'an faitz senhors servir | tals, de qu'ieu no·m clamaria» (canzone che commemora venti anni di tormento amo-

roso). Cosí Bonagiunta, *Ben mi credea*, 36 (sempre di Amore): «di scarso largo a divenir lo aiuta»; Dino Frescobaldi, *Morte avversara*, 90: «colui ch'è scarso sol di darmi morte» (ancora Amore); *Tr. Fame* II 108.

13. *ch'arsi*: segmento che dà una pseudo-rima interna ricca con *scarso*; figura fonica che esalta la ripresa di *arso* (v. 10) e insieme la congruenza radicale del verbo *arsi* con il tema dell'aura come si configura nel sonetto XC 1-8 («a l'aura sparsi | ... di súbito arsi») e nella canzone CXXVII 83-84, con citazione interna («a l'aura sparsi | i capei d'oro, ond'io sí súbito arsi»). In piú *arsi* ... *davante* genera *da presso ardo* nell'attuale primo sonetto dell'Aura (CXCIV 14), se è vera la priorità genetica di questo testo 'in morte' sul ciclo dell'Aura viva; cfr. nota a CCXCVIII 3. *quanto*: per tutto il tempo che; cfr. nota a CCLXXXV 14. *mio foco*: la donna-*lume-sole* del *Canzoniere*, «'l mio sole» del ciclo dell'Aura 'in vita' (CXCIV 8); cfr. CLXXXII 12, nota a CCCIV 9. Cosí Ovidio, *Am.* II XVI 11: «at meus ignis abest».

14. *or*: lo stesso *or* del v. 4, con l'equivalenza di *piangere* e di *occhi* ... *molli* nella circolarità del testo. *vo piangendo*: piango; cfr. nota a CCCXIX 12, CCLXXXII 10: «or, come vedi, vo di te piangendo». *cenere sparso*: nella metafora del *foco* (Daniello) e nel segno cristiano della *cinis* e della *pulvis mortis* (*Sap* II 3; *Gn* XVIII 27); infatti l'aggettivo *sparso* (non estraneo agli sparsi pensieri e alle sparse rime dell'amante) è su modello salmistico: «*dispersa* sunt omnia ossa mea ... et in pulverem mortis deduxisti me» (*Ps* XXI 15-16); *Purg.* XXXI 50-51, con le belle membra di Beatrice «'n terra sparte». Gioco paronomastico di *scarso* con *sparso*.

l'infanzia amorosa e delle pulsioni bambine. L'implicazione è palpabile non solo nel tema d'un *sempre ... torno* psichico e mentale (v. 10), nel *nido* e nei *colli*, sedi deputate di *intermittences*, nell'ossessione spaziale dei vari *onde*, *ove* e *dove*, ma anche in interi sintagmi ricorrenti, soprattutto marcati nella fronte dei due sonetti. Sembra infatti che le terzine di *Sento l'aura* (*gradatio* sulla crudeltà di Amore) siano una sospensione che rimanda a quella vera conclusione che è immersa nelle volte di questo sonetto: solitudine, oscurità e *notte*, specchi negativi dell'unicità, dello splendore fiammeggiante e del *giorno* della fenice che, sempre secondo gli *auctores*, è sacra al Sole.

Nel Codice degli abbozzi (Vaticano lat. 3196, c. 2*r*) *È questo 'l nido* segue, copia in pulito, il sonetto *Pasco la mente* (cfr. introduzione a CXCIII) e direttamente precede il primo getto dei tre sonetti dell'Aura 'in vita' (CXCVI, CXCIV, CXCVII, cfr. introduzione a CCCXX). Il testo è accompagnato da una postilla sul margine: *attende in hoc repetitionem verborum non sententiarum*. Posta la continuità mentale con *Sento l'aura* trascritta in una cedola perduta (CCCXX), è legittimo pensare che l'avviso di *repetitio*, variamente interpretato e in genere considerato interno al testo (Appel, Chiòrboli), colpisca proprio l'interferenza verbale dei due sonetti interfacciati, con un'ipotesi di differenziazione che l'autore, cancellando la postilla e mettendo i due testi consecutivi nella vulgata, deve avere felicemente disattesa, esaltando la novità del messaggio e della 'sentenza', immersa nelle parole di sempre.

Sonetto su quattro rime secondo lo schema ABBA ABBA, CDC DCD, come in CCCXIX, CCCXX e CCCXXII. Terzine assonanzate, *-olo*, *-orno*, come quelle di *Sento l'aura*, cfr. introduzione a CCCXX.

BIBLIOGRAFIA: De Robertis, *Memoriale*, pp. 77-78; Ferroni, *La fenice*, pp. 223-229.

1. *È questo 'l nido*: metafora del nido e dell'infanzia speculare a quella del sonetto che precede, «et vòto et freddo 'l nido in ch'ella giacque», CCCXX 7; cfr. nota a CCCXVIII 9; movimento che, anche per la frase interrogativa, coincide con la 'biografia' interna dello scrivente: «Non è questo il mio nido | ove nudrito fui sí dolcemente?» (CXXVIII 82-83). *'l nido in che*: raddoppia *'l nido in ch'ella (giacque)* di CCCXX 7. *mia fenice*: rinvia al mito della fenice 'in vita' (prima stanza della canzone CXXXV, sonetto *Questa fenice* CLXXXV), segnata da quei colori emblematici, oro e porpora (v. 2).

2. *mise l'aurate ... penne*: mise le ali d'oro e di porpora (per la solita metonimia delle *penne* o *piume* cfr. CLXXX 13), e quindi cominciò a volare; «*Mise*: prese nascendo. Come si suol dire degli augelli che mettono le piume» (Daniello, citato da Ferrari). Nelle minute il secondo verso comincia con una *p* minuscola cancellata: per un incipiente *p(rese)*? Mestica e Chiòrboli suggeriscono *p(ose)*. Per il cromatismo della fenice in aggettivazione parallela: «Questa fenice de l'aurata piuma | ... | Purpurea vesta...» (CLXXXV 1 e 9), «Una strania fenice, ambedue l'ale | di porpora vestita, e 'l capo d'oro» (CCCXXIII 49-50). Le *purpuree penne*, per i commentatori indizio del colore delle labbra e delle guance, adombrano invece le «purpureas ... alas» di Amore secondo Ovidio (*Rem. am.* 701), evocato in *Tr. Cup.* IV 94: «Seguimmo il suon de le purpuree penne»; con questo tratto emblematico la fenice s'identifica con la donna-Amore.

3. *che ... tenne*: a ripresa di *che tenne* di CCCXX 3 (sintagma similare spostato verso l'estremità del verso, sempre il terzo). *sotto le sue ali*: per congruenza con la fenice e per rintocco salmistico, «sub umbra alarum tuarum protege me» (*Ps* XVI 8 e XXXV 8; Daniello); *Par.* VI 95; ma l'immagine è già di Cristo, quan-

CCCXXI

È questo 'l nido in che la mia fenice
mise l'aurate et le purpuree penne,
che sotto le sue ali il mio cor tenne,
et parole et sospiri ancho ne elice?

O del dolce mio mal prima radice,
ov'è il bel viso onde quel lume venne
che vivo et lieto ardendo mi mantenne?
Sol' eri in terra; or se' nel ciel felice.

Et m'ài lasciato qui misero et solo,
talché pien di duol sempre al loco torno
che per te consecrato honoro et còlo;

veggendo a' colli oscura notte intorno
onde prendesti al ciel l'ultimo volo,
et dove li occhi tuoi solean far giorno.

La fenice, emblema della donna e di sé per la transitività degli amanti (CXXXV 1-15, CLXXXV), rinasce dalla sua stessa *cenere* (CCCXX 14), cosí come il lauro con le sue *radici* rivive in chi lo vuol sottrarre alla morte nelle maglie del sonetto *Al cader d'una pianta* (CCCXVIII 13); non a caso i riti della fenice (suicida) e dell'alloro (sradicato dalla folgore) si ripetono nelle stanze quinta e terza della vicina canzone delle Visioni in due allegorie funebri intrecciate: «Una strania fenice ... a lo svelto alloro | giunse...» (CCCXXIII 49-54). La fenice del testo è linguisticamente la stessa degli altri luoghi del *Canzoniere*: unica, solitaria, alta nel cielo, con *l'aurate* piume e con le *purpuree* penne che lasciano passare l'eterno *calembour* sul nome di *Laura* nonché il cromatismo stesso delle ali di Amore (secondo Ovidio). In piú il favoloso uccello entra nella metafora del nido programmata in *Sento l'aura* (CCCXX), talché i due testi risultano appartenere allo stesso momento cronologico-mentale e alla stessa accezione stilistica nel segno d'un *rapprochement* di passato e di presente, dal nido della nascita al *nidulum* della morte, dalla culla al *tumulum* e sepolcro (Claudiano, *Phoenix* 42-44), che anche secondo Plinio la fenice costruisce da sola in aromatici intrecci (*Nat. hist.* X 2). Riprendendo infatti il motivo d'un ritorno doloroso, abbandonato nelle quartine del testo che precede, «et vòto et freddo 'l nido in ch'ella giacque» (CCCXX 7), per inveire contro Amore nelle terzine («Ò servito a signor crudele et scarso», CCCXX 12), l'autore chiama *nido* quel luogo privilegiato che altrove evoca come «bel soggiorno» e «beato loco», dove, in un sistema di altre metafore, il «gran lauro fu picciola verga» (CLXXXVIII), il luogo ideale del-

do dice a Gerusalemme: «volui congregare filios tuos *quemadmodum avis nidum suum sub pennis*» (*Lc* XIII 34).

4. *parole et sospiri*: la solita miscela del dire poetico; cfr. CCCLII 3, CCCLX 73, nota a CCCXVI 12-13. *ancho*: ancora, a distanza di tanto tempo dalla prima emozione. *ne elice*: strappa dal mio cuore [*ne*]; *elice*, anzi *n'elice* (negli scartafacci), è un latinismo coniato da Dante in un sonetto responsivo a Cino da Pistoia, con *fenice* parola in rima del proponente (*I' ho veduto già senza radice*, 4).

5. *O del ... prima radice*: o tu che sei il fondamento essenziale (nutritivo, positivo, come le radici d'una pianta, in forte implicazione col *mittere radices* di CCCXVIII 13) del mio male. Esclamazione al quinto verso come in CCCXIX e CCCXX. *mio mal(e)*: il mal d'amore (CCV 2, CCCXVI 11), *dolce* per ossimoro costitutivo (cfr. nota a CLXXXII 10). *prima radice*: *radix amaritudinis*, con probabile rintocco della «prima radice | del nostro amor» di Francesca che ricorda il tempo felice, *Inf.* V 124 (Scherillo); cosí anche in prosa, *Sen.* XVI 6: «hinc amoris credo prima radix» (Baglio, *Presenze dantesche*, p. 104); cfr. note a XXIX 25-26, CCXXIX 14 («sí dolce è del mio amaro la radice»).

6. *ov'è il bel viso...?*: tema ascetico dell'*Ubi sunt*, presente in CCXCIX, cosí come è formulato da Giacomino Pugliese nel *planctus* per la morte della donna amata, «Ov'è madonna e lo suo insegnamento, | ... | lo dolze riso e lo bel parlamento...?» (*Morte, perché*, 31-33), con rinvio al primo breve *planctus* del *Canzoniere*, «Oimè il bel viso...» (CCLXVII 1); in parallelo: «Ov'è 'l bel ciglio, et l'una et l'altra stella | ch'al corso del mio viver *lume* denno?», CCXCIX 3-4. *onde ... venne*: formula speculare a *onde 'l bel lume nacque* del sonetto che precede (CCCXX 2), con lo stesso lume-occhi-sole della donna del Libro; il verbo *alluma* connota anche il sonetto della fenice, CLXXXV 5.

7. *vivo et lieto*: a ripresa di «bramosi et lieti» di CCCXX 4, dittologie del tempo felice; *vivo* rimanda equivocamente anche a CCCXX 8. *ardendo*: mentre ardevo nel fuoco amoroso, in mezzo alle fiamme (gerundio assoluto); il verbo sta nella metafora del *lume* e del *foco* di CCCXX 10 e 13, nonché in quella della fenice che, come raccontano i poeti, «s'art e pois resortz sus» (Rigaut de Barbezieux, *Atressi con l'orifanz*, 38), o italianamente «che s'arde e poi rivene» (Stefano Protonotaro, *Assai cretti celare*, 61; ecc.); cfr. CXXXV 14. *mi mantenne*: mi tenne in questo mondo; cfr. nota a CCLI 11.

8. *Sol' eri*: cioè *Sola*, come è scritto negli scartafacci, con quell'unicità (sacra) che è uno dei temi della fenice, «bellezza unica et sola» (CLXXXV 11), «altera et sola» (CCCXXIII 51), e della donna del Libro; cfr. note a CCX 4, CCCLX 120, CCCLXI 13, CCCLXVI 53. Anche nella vulgata, Vaticano lat. 3195, c. 62*v*, la soluzione primitiva del poeta-scriba sembra *Sola*: «dopo la *l* rasura di una lettera» (Modigliani). La corrispondenza di *Sol(a)* con *solo* (*Solus ad solam*) stabilisce una rima interna ai due capi estremi del verso a cavallo tra quartine e terzine (v. 9); la rima *-olo* si ripercuote imperfettamente anche in *duol* (v. 10) e in *colli* (scadenza del primo emistichio quinario del v. 12). *terra ... ciel*: tensione che riassume orizzontalmente la struttura bipartita dei sonetti CCCXVIII (vv. 3 e 12) e CCCXIX (vv. 8 e 10). *felice*: rima ricca con *elice* e gioco paronomastico con *fenice*.

9. *qui ... solo*: in simmetria a «Sol' ... in terra» del v. 8; anche *misero*, per ulteriore incrocio, si oppone a *felice* (Chiòrboli); in parallelo: «misero et sol, che senza te son nulla» (CCCLIX 35).

10. *sempre al loco torno*: al luogo della memoria, a «quel dolce loco, ove piangendo torno | spesse fïate, quando Amor m'accora» (LXXXV 3-4, altro testo del luogo «usato» della memoria). Anche la parola *loco*, tematicamente primaria, sta-

bilisce un contatto fonico con *solo*, mentre di *còlo* del v. 11 è una specie di retrogrado.

11. *per te consecrato*: reso sacro da te (con *per* agente). *còlo*: venero (latinismo), con altra paronomasia con *colli*, alla scadenza del primo emistichio quinario del v. 12. Per il binomio verbale si chiama in parallelo il raddoppio *am e coli* di Arnaut Daniel, canzone *Ab gai so*, 9 (Perugi, *Trovatori a Valchiusa*, p. 310), che forse presiede alla discussa coniazione dantesca di *Inf.* XII 120, «lo cor che 'n su Tamisi ancor si cola» (Petrocchi); *Tr. Fame* II 67; anche in prosa, in una lettera al Boccaccio, *Fam.* XXI 15, 3: «celebra et cole»; *Fam.* XIV 3, 5: «quem colui, quem dilexi»; cfr. CXLVIII 8. In trasparenza il tipo di somma verbale in crescendo di san Bonaventura, *Itinerarium mentis in Deum*, II 15: «ut in omnibus creaturis Deum tuum videas, audias, laudes, diligas, *colas*, magnifices et *honores*...».

12. *veggendo*: «spiega *pien di duol*» del v. 10 (Zingarelli). *a' colli*: in un punto tormentato degli scartafacci Petrarca scrive in un primo momento *a questi* (Romanò; Appel e Pelaez leggono *a quei*) e poi cancella; il che vuol dire che non è mai esistita nella mente dell'autore la lezione **veggendo a questi colli* (Romanò), che darebbe un verso ipermetro, ma che *colli* è variante sostitutiva (sincronica) di *questi*, con riferimento ai *colli* che aprono il sonetto CCCXX, tanto l'attacco di *Sento l'aura* e la chiusa di questo testo sono geneticamente interferenti: «i dolci colli | *veggio* apparire [CCCXX 1-2] ... *Veggendo a questi oscura notte intorno». *oscura notte*: corrisponde alla *nox atra* che tristemente vola sul capo di Marcello secondo *Aen.* VI 866, evocata nel suo contesto specifico (presagio di morte) come *nebbia oscura* nella canzone delle Visioni, CCCXXIII 68 (Daniello), con scissione del ricordo virgiliano che solo la contiguità mentale dei due testi rende avvertibile e probativa; ma quando la 'sentenza' del modello è un archetipo perduto e la 'situazione' virgiliana è lontana, si arriva alla fedeltà verbale delle *atre notti* della sestina geminata CCCXXXII 66. L'*oscura notte* si oppone al *lume* del v. 6 (Daniello) nella dicotomia del testo; in parallelo: «quando 'l bel lume adorno | ch'è 'l mio sol s'allontana, et triste et sole | son le mie luci, et notte oscura è loro...» (CXXXV 54-56); cfr. CLXXXVIII 9-13.

13. *onde*: dai quali colli. È lo stesso rapporto che *onde* ha con *colli* in CCCXX 1-2, in corrispondenza di nascita e di morte agli estremi dei due sonetti. *prendesti al ciel l'ultimo volo*: spiccasti l'ultimo volo verso il cielo, in controcanto al tema della fenice «che per lo nostro ciel sí altera vola» di CLXXXV 14.

14. *et dove li occhi tuoi*: nella stesura delle minute la lezione *dove i belli occhi tuoi*, probabilmente rimossa per evitare la troppo automatica *repetitio* con i «belli occhi suoi» del contiguo (all'origine) sonetto CCCXX 10. *solean far*: soluzione perifrastica, implicata con «ove solean far nido» di CCCXVIII 9. *giorno*: simmetrico alla *notte* del v. 12. In parallelo l'ombra che cade dai colli sul «beato loco» corrodendo il giorno in *Almo Sol*, CLXXXVIII 6-14.

CCCXXII

Mai non vedranno le mie luci asciutte
con le parti de l'animo tranquille
quelle note ov'Amor par che sfaville,
et Pietà di sua man l'abbia construtte.

Spirto già invicto a le terrene lutte,
ch'or su dal ciel tanta dolcezza stille,
ch'a lo stil, onde Morte dipartille,
le disvïate rime ài ricondutte,

di mie tenere frondi altro lavoro
credea mostrarte; et qual fero pianeta
ne 'nvidiò inseme, o mio nobil tesoro?

Chi 'nnanzi tempo mi t'asconde et vieta,
che col cor veggio, et co la lingua honoro,
e 'n te, dolce sospir, l'alma s'acqueta?

Singolare missiva per un defunto sull'onda dei ricordi. Il testo è infatti una risposta per le rime all'amico Giacomo Colonna (cfr. X), che dal suo remoto vescovado di Lombez, «ab Appennino in Pireneum transgressus», aveva mandato un sonetto di congratulazioni in occasione della laurea romana del «novo et degno fiorentin poeta». Ma nell'agosto di quello stesso anno 1341 Giacomo muore, e Petrarca fa appena a tempo a dichiarare in una lettera all'amico comune Lelio Tosetti, «non consolatio sed querela» che per altro è del 1342, di aver ricevuto dal quel signore «elegantissimum munus et ingenii sui carmen» (*Fam.* IV 13, 3): troppo tardi per rispondere. È dunque un sonetto responsivo *sui generis* quello che l'autore trae dalla prima facciata delle minute (Vaticano lat. 3196, c. 1*r*), dove è copiato di sua mano il carme di Giacomo e di seguito il sonetto, in elegante bellacopia con varianti, che la postilla definisce *Responsio mea sera valde*. Sí, la risposta è parecchio tardiva, ma non tanto che il ricordo sia perduto e che a quello spirito celeste (v. 6) sia attribuito il benefico influsso di avere ricondotto versi e rime, *disviate* dalla morte (della donna, degli amici), alla dolcezza e al «soave stile» d'un tempo, secondo la poetica della cetra sospesa e «rivolta in pianto» che segna il passaggio tra la 'forma' Correggio e l'assetto Chigi del *Canzoniere* (CCXCII-CCXCIII). Il sonetto pertanto sembra posteriore al 1348 e giunge alla sua redazione quasi ultima dopo il 5 dicembre 1366, che è la data degli scartafacci (sia pure non del tutto sincronica alla scrittura sottostante secondo Mussafia) in quella tarda facciata che è tutta un omaggio postumo ai Colonna; contiene infatti, *pro memoria*, il solo *incipit* del sonetto *Signor mio caro* a Giovanni Colonna, nonché il sonetto *Oltra l'usato modo si rigira*, responsivo a *Si-*

gnor mio caro (cfr. introduzione a CCLXVI), dove Sennuccio del Bene, certo all'epoca della trascrizione morto anche lui (1349), si fa interprete dei desideri del cardinale Giovanni di rivedere Petrarca tra i suoi scanni avignonesi: *Responsio Sennucii nostri*. Il resto della carta contiene, con lo stesso tratto di sorvegliata impostazione scrittoria, la 'botta' di Giacomo e la tardiva replica dell'amico. Ma quale sarà stato il *déclic* che, nell'autunno del 1368 (Wilkins), ha serrato Giacomo in questo punto dei *Fragmenta*? Con lui, piú intimo dell'austero cardinale, Petrarca ha articolato piú volte lo «speciosum Lauree nomen» per affermare la consistenza dei suoi non simulati sospiri e la realtà del suo furore (*Fam*. II 9 del 1336; *Epyst*. I 6 del 1338), intavolando lui stesso la discussione (poi secolare) sull'amore suo per la Laurea poetica piuttosto che per la Laurea donna (identico è il nome latino), come se si potessero escludere l'un l'altro. Allontanati dalla morte, Laura e l'amico festeggiante la laurea romana, producono un sonetto di nostalgia («tanta dolcezza», «l'alma s'acqueta») che ha la funzione di allentare la tensione del Libro ormai ripiombato in aspre visioni di morte (CCCXVIII, CCCXXIII), con scelta piú segreta e riposta di quella per cui il sonetto *Rotta è l'alta colonna e 'l verde lauro*, di alta decorazione (CCLXIX), interrompe la sequenza dei due *planctus* CCLXVIII e CCLXX. Un sonetto di doppia tenerezza, dove il tema dell'amicizia è nelle terzine («et qual fero pianeta | ne 'nvidiò inseme...?») e quello dell'amore, ugualmente vinto dal fato, è nella seconda quartina, soprattutto in quel lieve patetico dantismo di «onde Morte dipartille» (v. 7), che viene dal canto di Francesca, «ch'amor di nostra vita dipartille» (*Inf*. V 69), cioè da un canto d'amore disperato.

Segue il sonetto di Giacomo, secondo la trascrizione di Petrarca (Vaticano lat. 3196, c. 1*r*).

JACOBUS DE COLUMNA LOMBERIENSIS EPISCOPUS

Se le parti del corpo mio destrutte,
et ritornate in athomi et faville,
per infinita quantità di mille
fossino lingue, et in sermon ridutte;

et se le voci vive et morte tutte,
che piú che spada de Hector et d'Achille
tagliaron mai chi resonare odille,
gridassen come verberate putte,

quanto lo corpo et le mie membra foro
allegre, et quanto la mia mente lèta,
odendo dir che nel romano fòro

del novo et degno fiorentin poeta
sopra le tempie verdeggiava il lôro,
non porïan contar, né porve meta.

Sonetto su quattro rime secondo lo schema ABBA ABBA, CDC DCD, come CCCXIX, CCCXX e CCCXXI.

BIBLIOGRAFIA: Foresti, *Mai non vedranno* [1934], in *Aneddoti*, pp. 180-93; Chiòrboli, *Questioni*, pp. 217-23; Contini, *Varianti*, pp. 6-7.

1-2. *Mai ... tranquille*: «i miei occhi [*luci*] non vedranno mai senza lagrime né l'animo mio senza commozione...» (Chiòrboli); ma *le parti de l'animo*, operanti insieme agli occhi nel cercare le *note* dell'amico (v. 3), indicano una plura-

lità di sensazioni, intellettuali e sentimentali, che si affiancano alle *parti del corpo*, similmente atomizzate («athomi et faville») ad attacco del sonetto del proponente. In parallelo gli occhi «che mai non fien asciutti» di CCXCIX 14, nonché il «viso asciutto» di XCIII 13.

3. *quelle note*: cioè i versi della poesia mandata da Giacomo, notazioni del pensiero e intonazioni dell'animo; simili alle «soavi note» amorose della sestina CCXXXIX 7. *par che sfaville*: appare sfavillante (per l'intensità della fiamma). Il verbo *par(e)* denota l'evidenza, come spesso in antico italiano (note a CLVI 4, CLVIII 5), mentre il congiuntivo *sfaville* deriva dalla parola in rima *faville* di Giacomo. Similmente, in altro sonetto epistolare ad un amico-poeta: «l'acceso mio desir tutto sfavilla» (cfr. nota a CXLIII 3; XXIV 10).

4. *Pietà*: la tenerezza amicale, correlata ad *Amor*, come nelle rime per la donna; Pietà e Amore sono la «doppia colonna» che sostiene l'edificio sentimentale (CCII 9-10). *l'abbia*: sempre in dipendenza di *par che* del v. 3. *di sua man* ... *construtte*: costruite, composte con le sue stesse mani, dove *construtte* rovescia la parola *destrutte* del sonetto di proposta; cfr. CLXXV 3, CCCXXXI 40.

5. *Spirto già invicto* ... *lutte*: vocativo che funziona da complemento di termine fuori declinazione, con ripresa pronominale mediante «credea mostrarte» del v. 10: 'a te, spirito prima [*già*] invitto nelle lotte di questo mondo, ... pensavo di mostrare *altro lavoro* della mia attività giovanile' (vv. 9-10). Di fatto nella prima stesura del sonetto questa fluidità tra quartine e terzine manca, cominciando il primo piede della sirma con un altro vocativo: «O diletto et riposto mio tesoro, | di mie tenere frondi or qual pianeta | t'invidiò il frutto, et piú saldo lavoro?» (vv. 9-11). Il segmento *Spirto già invicto* è su rasura nelle minute: per *Spirto invicto* d'un primo momento? Le *lutte* (con vocalismo latineggiante) si oppongono alla *dolcezza* del verso seguente, come il terreno al celeste (*dal ciel*), e come *già* a *or(a)*. Probabilmente si allude non tanto «agli scontri sostenuti dal Colonna con Lodovico il Bavaro» nel 1328 (Tassoni, Carducci, Santagata) quanto alla guerra contro le seduzioni del mondo (Vellutello, Zingarelli) e alla resistenza nella tempesta della vita; infatti nel 'ritratto in piedi' tratteggiato nella lettera consolatoria al cardinale Giovanni Colonna per la morte del fratello, si dice di Giacomo che fu vincitore degli altri e di sé, «sicut antea ceterorum, sic tunc sui ipsius *victor*», e che poi «ab huius vite tempestatibus ad quietis portum et ad feliciora regna translatus est» (*Fam.* IV 12, 16).

6. *stille*: distilli, versi goccia a goccia. Similmente, in altro sonetto epistolare: «liquor ... che lagrimando stillo», sempre in rima con *sfavillo* e *tranquillo*, per cui nota a XXIV 14.

7-8. *ch(e)*: correlato a *tanta* (dolcezza). *a lo stil* ... *ricondutte*: hai riportato le mie rime *disvïate* [depistate, smarrite, fuori strada] al «soave stile» dal quale [*onde*] la Morte le aveva allontanate e messe in esilio. Posto che la *dolcezza*, le *rime* e lo *stile* rimettono in gioco l'opposizione (dantesca) di «dolci rime» e di «rima aspr' e sottile» (*Le dolci rime*, 1 e 14; *Conv.* IV), ripresa nella Seconda Parte come tensione stilistica tra le «rime aspre et fosche» della solitudine e quelle «soavi et chiare» dell'amore comunicato (CCXCIII 8), qui l'allusione, con calcolata ambiguità, è alla *suavitas* perduta per la morte di Giacomo (Vellutello, Foresti), che si somma a quella per la morte di Laura (tutti i commentatori; ma Castelvetro saggiamente: «O di Laura o tua, o dell'uno e dell'altro»). Le *disusate rime*, secondo la lezione degli scartafacci, invece di *disvïate* (metaforicamente piú in linea con i verbi *dipartire* e *ricondurre*), non spostano il messaggio, che è sempre quello d'un canto messo fuori uso o fuori corso dalla morte (CCXCII 14). No-

tabile il gioco paronomastico interno di *stille* con *stil* a cavallo dei vv. 6-7, che si aggiunge alla rima ricca con *dipartille*.

9-10. *tenere frondi* ... *mostrarte*: nella metafora dell'albero che mette foglie, poi fiori e frutti, piú esplicita nella prima stesura, «di mie tenere frondi or qual pianeta | t'invidiò il frutto, et piú saldo lavoro?» (cfr. nota al v. 5), dove *frutto* si oppone a *frondi*, come *saldo*, o solido [cfr. CVIII 6], a *tenere*. E cioè: 'pensavo di mostrati non solo le foglie, promettenti fioritura sul tronco della poesia, ma anche il frutto del mio lavoro poetico'; ma l'eliminazione della parola *frutto* nella seconda stesura «irrigidisce la separazione di speranza e realtà» (Contini). Probabile rintocco tematico-verbale, benissimo segnalato dal Castelvetro, di *Par.* VIII 55-57: «Assai m'amasti, ... | che s'io fossi giú stato, *io ti mostrava* | di mio amor piú oltre che le fronde». Anche in apertura dell'*Africa*, I 65-67: «Nunc teneras frondes humili de stipite vulsi, | ... | tunc validos carpam ramos» (Santagata). *altro lavoro*: innovazione sul *piú saldo lavoro* della prima stesura, dove «l'apparente genericità, cosí leopardianamente poetica» (Contini), cela un'allusione non imprecisa all'*Africa* (già il Daniello), come conferma la lettera a Lelio, dove Petrarca associa il *carmen* di Giacomo al proposito di mostragli «nova Africe mee fundamenta» (*Fam.* IV 13, 3); cfr. nota a XCIII 7. *fero pianeta*: un pianeta feroce che assomiglia alle «crudeli stelle» (XXII 15, XLI 10) che interferiscono negativamente nella vita dell'amante.

11. *ne 'nvidiò inseme*: ci invidiò tutt'e due, ci tolse l'uno all'altro, come suggerisce la seconda lezione scritta nelle minute, *ne 'nvidiò l'un a l'altro, o mio tesoro?*; «non la gloria dell'amico sottratta a Giacomo [come nella prima stesura della prima terzina *t'invidiò il frutto*], ma i due amici l'uno all'altro» (Contini). *mio nobil tesoro*: rimanda al «mio doppio thesauro» del sonetto a Giovanni Colonna, CCLXIX 5, anche con allusione alla «sanguinis claritas» di Giacomo. Il *nobil tesoro* è scritto dal poeta su rasura nella vulgata.

12. *Chi*...: a ripresa e a rincaro di *qual*...*?* del v. 10, adombrando l'Onnipotente. In parallelo: «chi mi ti tolse sí tosto dinanzi?» di *Tr. Cup.* IV 62. *'nnanzi tempo*: prematuramente; cfr. note a XXXI 2, CCX 14, CCLI 2. *mi t'asconde et vieta*: ti nasconde e ti nega a me (consecuzione arcaica di dativo piú accusativo; forte legame allitterante tra le terzine, *'nvidiò* ... *vieta*).

13. *che*: te che. «L'oggetto riprende dal predicato di sopra» (Chiòrboli). *col cor veggio*: vedo con l'*oculus cordis*, con gli occhi interiori; tema agostiniano, per cui in *Sen.* XIV 4 ricordando Virgilio: «absentem absens audit et videt». *co la lingua*: con parole poetiche, in rima. Ripresa delle «lingue ... in sermon ridutte» del sonetto di Giacomo (v. 4). *honoro*: forte implicazione con «honoro et còlo» del sonetto che immediatamente precede, CCCXXI 11; nota a XXIII 166.

14. *dolce sospir(o)*: «mio dolcemente sospirato amico» (Scherillo); e anche: tu che ti confondi con i miei sospiri (dolci, d'amore). *l'alma s'acqueta*: formula in fin di verso simile a quelle della canzone *Di pensier in pensier*, «l'alma s'appaga», «et in questo penser l'alma respira» (CXXIX 37 e 65), partendo da un iniziale «ivi s'acqueta l'alma» (CXXIX 6) sul tema della nostalgia.

CCCXXIII

Standomi un giorno solo a la fenestra,
onde cose vedea tante, et sí nove,
ch'era sol di mirar quasi già stancho,
una fera m'apparve da man destra,
con fronte humana, da far arder Giove,
cacciata da duo veltri, un nero, un biancho;
che l'un et l'altro fiancho
de la fera gentil mordean sí forte,
che 'n poco tempo la menaro al passo
ove, chiusa in un sasso,
vinse molta bellezza acerba morte:
et mi fe' sospirar sua dura sorte.

Indi per alto mar vidi una nave,
con le sarte di seta, et d'òr la vela,
tutta d'avorio et d'ebeno contesta;
e 'l mar tranquillo, et l'aura era soave,
e 'l ciel qual è se nulla nube il vela,
ella carca di ricca merce honesta:
poi repente tempesta
orïental turbò sí l'aere et l'onde,
che la nave percosse ad uno scoglio.
O che grave cordoglio!
Breve hora oppresse, et poco spatio asconde,
l'alte ricchezze a nul'altre seconde.

In un boschetto novo, i rami santi
fiorian d'un lauro giovenetto et schietto,
ch'un delli arbor' parea di paradiso;
et di sua ombra uscian sí dolci canti
di vari augelli, et tant'altro diletto,
che dal mondo m'avean tutto diviso;
et mirandol io fiso,
cangiossi 'l cielo intorno, et tinto in vista,
folgorando 'l percosse, et da radice
quella pianta felice
súbito svelse: onde mia vita è trista,
ché simile ombra mai non si racquista.

Chiara fontana in quel medesmo bosco
sorgea d'un sasso, et acque fresche et dolci
spargea, soavemente mormorando;
al bel seggio, riposto, ombroso et fosco,
né pastori appressavan né bifolci,
ma nimphe et muse a quel tenor cantando:
ivi m'assisi; et quando
piú dolcezza prendea di tal concento
et di tal vista, aprir vidi uno speco,
et portarsene seco
la fonte e 'l loco: ond'anchor doglia sento,
et sol de la memoria mi sgomento.

Una strania fenice, ambedue l'ale
di porpora vestita, e 'l capo d'oro,
vedendo per la selva altera et sola,
veder forma celeste et immortale
prima pensai, fin ch'a lo svelto alloro
giunse, et al fonte che la terra invola:
ogni cosa al fin vola;
ché, mirando le frondi a terra sparse,
e 'l troncon rotto, et quel vivo humor secco,
volse in se stessa il becco,
quasi sdegnando, e 'n un punto disparse:
onde 'l cor di pietate et d'amor m'arse.

Alfin vid'io per entro i fiori et l'erba
pensosa ir sí leggiadra et bella donna,
che mai nol penso ch'i' non arda et treme:
humile in sé, ma 'ncontra Amor superba;
et avea indosso sí candida gonna,
sí texta, ch'oro et neve parea inseme;
ma le parti supreme
eran avolte d'una nebbia oscura:
punta poi nel tallon d'un picciol angue,
come fior colto langue,
lieta si dipartio, nonché secura.
Ahi, nulla, altro che pianto, al mondo dura!

Canzon, tu puoi ben dire:
Queste sei visïoni al signor mio
àn fatto un dolce di morir desio.

È la cosiddetta canzone delle Visioni, come suggerisce esplicitamente il congedo (v. 74), nonché lo stesso *incipit*, perché la *fenestra* sostituisce lo sguardo non percettivo, subentra agli occhi attraverso i quali stilnovisticamente passava Amore (LXXXVI 1-2), che ora filtrano solamente l'*umbra mortis* aleggiante sulle belle cose terrestri nominate nelle stanze. Cosí la Morte entra nell'anima attraverso la *oculorum fenestra*, «ascendit mors per fenestras nostras», come insegna Geremia (IX 21). Ma nella Scrittura, in san Girolamo, in Agostino e in Petrarca medesimo autore del *De otio religioso* (II) e del *De vita solitaria* (II 12), la finestra è passiva, è un varco d'ingresso attraverso il quale passano le seduzioni del mondo che portano alla morte dell'anima; pertanto cristianamente va chiusa, non senza la limitazione di Guglielmo di Saint-Thierry, per il quale laddove entra la morte entra anche la vita: «Oculus tuus fenestra est ... Sicut ergo per haec intrat mors, intrat et vita» (nell'ambrosiano *Commentarius in Cantica canticorum*, II 42). Cosí qui Petrarca rovescia il gioco, la finestra è attiva e d'uscita, l'Io chiuso in se stesso si getta fuori a guardare le cose belle create; creature, simboli, emblemi di questa terra, che però muoiono e all'improvviso scompaiono nel giro di sei stanze e di sei visioni. Gioco tanto piú estremo in quanto le creature sorprese dalla morte dentro il quadro di ciascuna stanza non sono, o secondo natura o secondo cultura, o secondo natura e cultura sommate insieme, creature in quel momento o mai soggette alla morte. Tali la fiera selvatica e *gentile*, sorpresa da due veltri che «'n poco tempo», e innanzi tempo per *acerba morte*, la conducono a una strettoia senza via d'uscita (strofe I), nonché la preziosa nave travolta da una tempesta improvvisa (strofe II). Tali poi, sempre piú dentro alla cosa vista in un unico *boschetto* o *bosco* o *selva* della vita, il lauro sempreverde e *perimmortalis* (strofe III), la fonte perenne delle Muse (strofe IV), la fenice che rinasce ciclicamente dalle sue ceneri in mitica catarsi (strofe V), e infine la bella donna Euridice che, appartenendo ad Orfeo, appartiene alla Poesia (strofe VI). Morte queste cose, muore la speranza in qualsiasi rinascita e in qualsiasi forma d'immortalità. Non per nulla, a temperamento d'un eccesso che tocca la Fede, l'autore in chiusura s'appoggia a san Bernardo e alla sua serena fiducia nell'aldilà: «lieta si dipartio, nonché secura» (v. 71). L'ombra della morte dunque è frazionata in «sei visïoni», in sei allegorie funebri molto medievalmente dipinte: bianco, nero, oro, porpora, o materia cromaticamente corrispondente, avorio, ebano e neve, con i colori che l'occhio dell'autore-spettatore segue di quadro in quadro. All'interno del testo il movimento dello sguardo è riprodotto dal volo della Fenice, figura dell'amata e di sé, che non giace nella sua icona specifica (quinta stanza), ma transita nel quadro del lauro (terza) e in quello della fonte (quarta) a constatarne lo scempio (vv. 53-57), con una rilevante invenzione tratta dal mondo figurativo, che qui poeticamente raddoppia lo sgomento del personaggio che dice Io e che piano piano è entrato nella struttura della visione, sempre piú prigioniero, dalla finestra iniziale, un po' esterna, a «et mirandol io fiso» del rapimento visivo (v. 31), fino a quel porsi nel mezzo della strofe centrale, «ivi m'assisi» (v. 43); movimento tanto piú avvertibile in un testo immobile, dove ciascuna visione si esaurisce in se stessa e ciascuna stanza è divisa tra una fronte-vita, piena di sostanze soavi a vedere o a sentire, e una sirma-morte dove tutto si ribalta in negativo, sei versi piú sei. Nessuna strofe parla della donna del Libro, ma ciascuna è fondata su i suoi emblemi e insegne distintive: la *fera gentil* in perenne ossimoro (v. 8), *l'aura ... soave* che scioglie dolcemente il nome in natura (v. 16), il lauro-Laura *giovenetto* e in fiore (v. 26), la *Chiara fontana* con il mormorio delle acque «fresche et dolci» della Sorgue (vv. 37-38), la *strania fenice* (v. 49), simbolo programmato di ardente e cinerea unicità; infine l'*oro* e la *neve* d'u-

na figura che sfugge nella splendente tessitura della veste (v. 66), celando il volto e le chiome d'una donna dissolta in simboli e in nostalgia.

Nel Codice degli scartafacci (Vaticano lat. 3196, c. *2v*) le sole strofe III-VI piú il congedo, scritte di primo getto senza mediazioni súbito sotto il sonetto del guanto *O bella man* (cfr. introduzione a CXCIX), accompagnate dalla seguente postilla: *1368. octobris. 13. veneris ante matutinum, ne labatur cont[uli] ad cedulam plusquam triennio hic inclusam; et eodem die, inter primam faciem et concubium, transcripsi in alia papiro, quibusdam et cetera*. L'incertezza per il veloce segmento *ne labatur* (che sembra alludere a una labescenza mentale e a un progetto che precipita dalla mente), nonché quella per un'abbreviazione insolita (a *cont[uli]* di Mestica e Cesareo il Mussafia alterna dubitativamente *cont[inuavi]*, seguito da Feo), non oscurano il messaggio complessivo della postilla, scritta *post factum* come tutte le altre, a registrazione di un'operazione compiuta: '1368, venerdí 13 ottobre, prima di giorno, perché la cosa non si perdesse, ho giustapposto quanto è scritto qua sotto a una scheda che era qui acclusa da piú di tre anni; e lo stesso giorno, tra l'imbrunire e il cuore della notte, ho trascritto il tutto su un altro foglio, con qualche cambiamento'. Se ne deduce che con queste parole l'autore mette in relazione le stanze scritte in *2v* con il contenuto di quella cedola o scheda infilata tre anni prima nel bifolio 1-2 degli scartafacci. Nella cedola c'erano le strofe I e II, rimaste interrotte forse per la stessa strettezza del loro vincolo genetico, se la sequenza «Standomi un giorno solo a la fenestra | ... | Indi per alto mar vidi una nave» (vv. 1 e 13) è riconducibile ad un'unica visione veneziana registrata nella lettera *Senile* IV 3 del 1364 (cfr. nota al v. 1); nella cedola c'erano le prime due stanze con due visioni slegate e insieme lo sciame di quei pensieri che l'autore accoglie e plasma il 13 ottobre 1368, rifacendosi quasi violentemente al tema del sonetto *Al cader d'una pianta* (CCCXVIII) e riscrivendo l'innaturale morte del lauro nella prima stanza buttata là (ora terza). Infine, è lecito argomentare, il componimento ha due strofe iniziali e un progetto mentale che sono del 1365, e un'esecuzione finale, intrisa delle suggestioni piú recenti dei *Fragmenta* cosí come si erano aggregati a quel punto, che è databile tra il 13 e il 14 ottobre 1368. La trascrizione nella vulgata (Vaticano lat. 3195) avviene dopo il 13 e prima del 31 ottobre 1368, quando l'autore copia di sua mano la ballata *Amor, quando fioria*; cfr. introduzione a CCCXXIV.

Canzone in sei stanze di dodici versi, endecasillabi e settenari; fronte di due piedi ABC ABC, sirma cDEeDD. Il congedo è di tre versi, gli ultimi tre della sirma, quindi con la prima rima irrelata.

BIBLIOGRAFIA: Maggini, *Canzone delle visioni*, pp. 37-50; Chiappelli, *Fabula inexpleta*, pp. 321-35; Id., *Studi sul linguaggio*; Branca, *Fra Petrarca e Boccaccio*, pp. 215-25; Giacon, *Novella di Nastagio*, pp. 226-49; Feo, *Cerere*, pp. 117-48; Zambon, *Sulla fenice*, pp. 411-25; Bettarini, *Lacrime e inchiostro*, pp. 113-36; Frare, *Dalla contrapposizione alla identificazione*, pp. 387-403; Agosti, *Gli occhi, le chiome*, pp. 67-78; Ferroni, *La fenice*, pp. 224-29; Bárberi Squarotti, *Con fronte humana*, pp. 77-105; Mussio, *The Phoenix Narrative*, pp. 14-31; Bettarini, *Fluctuationes agostiniane*, pp. 138-39.

[I]. 1. *Standomi ... a la fenestra*: situazione di chi è attore in disparte, sopraggiunto da *visiones*, prima esterne (strofe I-II), poi partecipate dall'Io sognante (III-VI) e marcate da quel centrale *ivi m'assisi* nella strofe della fonte e del paesaggio inghiottiti dentro lo stesso *somnium* (v. 43). In risposta, anche la donna delle visioni è inquadrata nella stessa struttura dello sguardo nella vicina canzone *Tacer non posso*: «cosí colei per ch'io son in pregione, | *standosi ad un balcone*, | ... | *cominciai a mirar* con tal desio | che me stesso e 'l mio mal posi in oblio»

po delle visioni), risorgono nella pineta di Ravenna nei due cani del Botticelli, «ministri e servigiali del tempo» (Daniello), che figurativamente racconta la novella di Nastagio nella sequenza conservata nel Museo del Prado.

7. *l'un et l'altro fiancho*: alternanza binaria che asseconda il movimento dei due veltri nel rallentamento dell'*enjambement*; cfr. nota a CCXCIX 3, CCCI 4, CCCXVII 14.

8. *fera gentil*: tipico *oxymoron* che circoscrive la donna del Libro, la «fera bella et mansüeta» di CXXVI 29, «questa fera - angelica innocente» di CXXXV 45, «Questa humil fera...» di CLII 1. *sí forte*: tanto ferocemente, cosí crudelmente. Allo stesso modo Dante, *Cosí nel mio parlar*, 48-49: «Elli mi fiede sotto il braccio manco | *sí forte* che 'l dolor...», cfr. nota al v. 66.

9. *la menaro al passo*: la condussero, la spinsero al varco «dove era appostato il cacciatore, cioè la morte» (Castelvetro); cfr. note a XXXVI 7 e a CXXVI 22. Probabile rintocco di «menò costoro al doloroso passo» del canto di Francesca, *Inf.* V 114.

10-11. *ove... acerba morte*: dove la Morte vinse tanta bellezza, avendola chiusa in luogo senza uscita; *chiusa in un sasso* (elemento prolettico) indica simultaneamente il luogo della morte e il *saxum* della sepoltura. Silenziosa ma forte è la tensione tra *un* (uno solo) e *molta*, leggendo in filigrana il messaggio di *Quel sol*: «in pochi sassi | chiuse 'l mio lume» (cfr. nota a CCCVI 3); anche di una delle bellezze di Sofonisba si dice in *Afr.* V 641-43: «abdita saxo | stabit in angusto». Cfr. Dante, *Amor, tu vedi ben*, 56-57: «in tale stato, questa gentil petra | mi vedrà coricare in poca petra», e Cino da Pistoia, *planctus* per la morte di Selvaggia, *Oïmè lasso, quelle trezze bionde*, 37-38: «dove t'ha chiusa, oimè, fra duri sassi | la morte». L'aggettivo polisemico *acerba* somma il messaggio d'una morte crudele quanto immatura, vincitrice «'n poco tempo» (v. 9; cfr. nota CCLXXX 13, CCCXXV 111).

12. *dura sorte*: soggetto, che rincara l'*acerba morte*; cfr. CCLIII 5, note a CCCXI 6, CCCXXXI 38.

[II]. 13. *Indi*: poi. *per alto mar ... nave*: indicazione derivata dalla visione veneziana di *Sen.* IV 3, «maria alta prospectans ... subito longarum una navium ... ramis circumfulta frondentibus...» (cfr. nota al v. 1), con tutta la preziosità della nave trionfante, qui impreziosita dalla seta, dall'oro, dall'avorio e dall'ebano, con cromatismo di emblemi che hanno risposta nell'ultima stanza mediante «oro et neve», «candida (gonna)» e «(nebbia) oscura». *vidi*: un perfetto che rispetto al *vedea* iniziale (v. 2) avvicina la seconda visione; cfr. nota a CCXXV 3.

14. *sarte*: sartie, come in XLI 11, CLXXXIX 10, CCLXXII 13.

15. *contesta*: strutturata, perché tutto l'armamento della nave è visto come un grande tessuto policromo, oro (la vela), ebano (gli alberi), avorio (i particolari finimenti), frusciante come seta. Legame interno intenzionale e sottile con l'ultima stanza della bella donna che indossa una «candida gonna, | *sí texta*, ch'oro et neve parea inseme» (vv. 65-66).

16. *mar tranquillo*: come il *tranquillo mar* nella lista di cose belle a vedere data in CCCXII 2. *l'aura ... soave*: la solita brezza gentile evocatrice del nome e della qualità della donna, come nell'*incipit* «L'aura soave al sol...», cfr. nota a CXCVIII 1.

17. *e 'l ciel*: il verbo assente è ancora *era*, v. 16. *nulla ... il vela*: nessuna nube lo offusca. Il cielo sereno si oppone al *ciel turbato* del v. 32 nella prima lezione degli scartafacci, anticipato da *turbò* di questa seconda stanza, v. 20. Rima equivoca con la *vela* del v. 14.

18. *ella carca*: la nave era carica, come la similare «nave di merci precïose car-

(CCCXXV 41-45). La finestra-sguardo è dunque mentale (cfr. nota a LXXXVI 1), ma riconduce a una realistica visione veneziana raccontata a Pietro da Bologna in una lettera *Senile* datata internamente Venezia, 4 giugno 1364: «Cum ..., hora ferme diei sexta, forte ad fenestram starem maria alta prospectans, ... subito longarum una navium, quas galeas vocant, ramis circumfulta frondentibus portus ostia remis subit...» (*Sen.* IV 3); il che illumina il legame tra questo *incipit* e l'attacco della seconda strofe, «Indi *per alto mar vidi una nave* | con le sarte di seta...» Con tutto ciò l'immagine forte della *fenestra* come struttura dello sguardo non percettivo viene da Agostino, quando lui e la madre soli soli al porto di Ostia passano di meraviglia in meraviglia, di visione in visione, fino all'intuizione d'un Vero non piú analogico, non piú sfiorato dall'enigma della similitudine, allorquando le *aliae visiones*, per quanto mirabili come queste sei, sono tutte cancellate; cosí *Conf.* IX x 23-25: «Impendente autem die, quo ex hac vita erat exitura ... provenerat ... ut ego et ipsa *soli staremus incumbentes ad quandam fenestram* ... illic apud Ostia Tiberina...».

2. *onde*: dalla quale. *vedea*: verbo tematico sintomatico di *visiones* (v. 74, cfr. CXV 2), che corre per tutto il testo (vv. 13, 45, 51, 52, 61) insieme al sinonimico *mirare* (vv. 3, 31, 56). *nove*: mai viste prima, straordinarie, con tacito rimando alle «cose sopra natura altere et nove» di CXCII 2, nonché alle «cose ... nove» della sestina CCXIV 2 e alle «cose tante» di CCIV 1.

3. *era sol di mirar ... stancho*: ero quasi già stanco soltanto a guardare. Altro indizio di *visiones* in atto, come nel sonetto della cerva: «gli occhi miei stanchi di mirar, non sazi» (nota a CXC 13) e nei *Trionfi*, sede deputata di *somnia*: «Stanco già di mirar, non sazio ancora, | or quinci or quindi mi volgea, guardando | cose ch'a ricontarle è breve l'ora. | Giva 'l cor di pensiero in pensier, quando...» (*Tr. Cup.* II 1-4). Intanto l'avverbio *sol* rintocca equivocamente il *solo* iniziale.

4. *una fera m'apparve*: una fiera fuggitiva, che irrompe nella finestra dello sguardo, cosí come «Una candida cerva sopra l'erba | verde m'apparve» nel sonetto CXC 1-2. *da man destra*: segnale positivo del «destro sentero» (XIII 13, cfr. nota a CCLXIV 121); ma soprattutto è un indizio della presenza di Amore («da far arder Giove», v. 5), giusta il sonetto di Dante *Di donne io vidi*, 3-4: «e una ne venia quasi imprimiera, | veggendosi l'Amor *dal destro lato*».

5. *con fronte humana ... Giove*: con sembianza tale da fare innamorare un dio. L'aggettivo *humana* si contrappone tanto alla ferinità della fiera e dei veltri quanto alla deità di Giove, conservando quel sèma di gentilezza (e di femminilità) evocato all'inizio del sonetto che appunto comincia con «Questa humil fera, un cor di tigre o d'orsa, | che 'n vista humana e 'n forma d'angel vène...» (note a CLII 1 e 2); infatti dopo è detto *fera gentil*, v. 8. Pertanto eccessivo sembra arrivare a un letterale, iconograficamente incongruo, «volto di donna» d'una creatura biforme (Maggini, Chiappelli, Santagata); un volto che non si vede nemmeno nell'ultima stanza, dove Laura-Euridice-Poesia è intercettata soltanto dalla candida gonna e dal passo sull'erba, mentre la testa e «le parti supreme | eran avolte d'una nebbia oscura» (vv. 67-68). Cosí, per simile attrazione degli dèi verso le varie bellezze di Sofonisba, nell'*Africa* V 22-36: «Stabat candore nivali | frons alto miranda Iovi... | Lumina quid referam preclare subdita fronti | invidiam motura deis?» Bernardino Daniello sotto il nome di Ovidio richiama Properzio, *El.* I XIII 32: «illa suis verbis cogat amare Iovem».

6. *cacciata da duo veltri*: il tema della donna-fiera sbranata da due cani fa parte d'un visionarismo da repertorio, da Vincenzo di Beauvais allo *Specchio di vera penitenza* di Iacopo Passavanti e alla novella di Nastagio degli Onesti del Boccaccio, *Decameron* V 8. Gli emblematici colori, il bianco e il nero, il giorno e la notte della sofferenza (indizio del passare e del pressare del tempo nel senza-tem-

cha» di CCXXXV 6. *honesta*: di buona fattura, dentro la metafora delle merci preziose, perché a volte la mercatura è «sordida» e «vituperanda», come insegna Cicerone nel *De officiis* (Daniello); ma qui la voce rimette in circolazione la parola tematica (*dolce*) *honestade* del trittico dell'amore senile (CCCXV 8, CCCXVI 12, CCCXVII 3), con affondo dentro il contenuto segreto della nave e della donna.

19. *repente tempesta*: una tempesta improvvisa. Allo stesso modo metaforico è indicata la peste che travolge Laura e Giovanni Colonna nell'ultima stesura di *Fam.* VIII 3, 16 (1349), dei quali si dice: «uno pene naufragio amisimus; quodque sine suspirio dici nequit, virentissima olim laurus mea *vi repentine tempestatis* exaruit...» (la lezione *repente* è un ultimo acquisto, scritto su rasura nella vulgata, Vaticano lat. 3195, c. 62*v*).

20. *orïental*: l'aggettivo, già fortemente dissociato dal sostantivo mediante *enjambement* (*tempesta* | *orïental*), è forse nell'economia del testo indizio di innaturalità (morte delle creature immortali, lauro e fenice, piú la fonte perenne di Ippocrene nella quarta stanza), perché da Oriente viene il sole e la vita; a ciò non osta il fatto che la peste del 1348 venisse da levante, «nelle parti orientali incominciata», come racconta il *Decameron* (*Introduzione*, 8). *turbò*: oscurò, offuscò, rese torbidi; cfr. CCLXXII 11; Dante, *Io son venuto*, 15: «lo vento peregrin che l'aere turba» (Trovato). *l'aere et l'onde*: a rovesciamento incrociato del *mar* e dell'*aura* del v. 16.

21. *percosse*: s'infranse (verbo neutro per medio, dunque equivoco rispetto a *percosse* della terza stanza, v. 33). Richiamo interno al naufragio dell'Amante e di Amore nel primo *planctus* del Libro: «ad uno scoglio | avem rotto la nave» (CCLXVIII 15-16).

22. *grave cordoglio*: un dolore pesante, simmetrico alla nave *carca* di preziosità perdute (v. 18) e all'oppressione del v. 23.

23. *Breve hora*: messaggio temporale corrispondente a «'n poco tempo» del v. 9, a ricordo delle «poche hore» dei testi vicini CCCXVII 8 e CCCXIX 3. *oppresse*: sommerse, mandò a fondo. Perfetto fulmineo in tensione col presente-eterno di *asconde*. *poco spatio*: messaggio spaziale che risponde all'eseguità del *sasso* della prima stanza, cfr. nota al v. 10; in parallelo: «e 'l copre un picciol marmo» (nota a CCCIV 9), «et chiuso in poca fossa» (CCCXXVI 4); il tutto in tensione con la *molta bellezza* (v. 11) e con l'*alte ricchezze* (v. 24) delle cose perdute. *asconde*: nasconde. Immagine parallela nelle rime 'in vita': «O bella man, che mi destringi 'l core, | e 'n poco spatio la mia vita chiudi» (CXCIX 1-2).

24. *alte*: sublimi, con rinvio all'*alto mar* (v. 13). *a ... seconde*: non seconde a nessuna altra cosa preziosa, e cioè prime, in soluzione litotica. Nell'autografo Vaticano lat. 3195 la scrittura *nul altre*: «Tra la *l* e l'*a* è una rasura di altra *l*: lo spazio della lettera rasa è riempito con un tratto d'unione dello stesso inchiostro» (Modigliani); è un altro caso di semplificazione in protonia (come *nesun cervo* CCCXIX 1), probabilmente fonetica e attestata nei canzonieri toscani duecenteschi. Rima ricca con *asconde*.

[III]. 25. *In un boschetto*: certo il ricordo della ballata di Cavalcanti «In un boschetto trova' pasturella» per la posizione incipitaria (qui di strofe), per il sostantivo in forma ipocoristica e per il messaggio di luogo ameno, inusitato e separato dal mondo. Questo *boschetto* pone una rima interna alla clausola del primo emistichio quinario con *-etto* della sede B, ribattuta da *giovenetto*, v. 26; non diversamente quello di Cavalcanti è ripercosso all'interno della prima strofe mediante *biondetti* e *verghetta*, con effetto di stupore linguistico; cfr. nota LXVII 9, con non meno arcani *boschetti*. *novo*: meraviglioso, con rinvio alle cose *nove* iniziali (v. 2); è anche allusivo al bosco sconosciuto della gioventú (Castelvetro), se-

condo le metafore della sestina CCXIV 6-7, 22, 33. *i rami santi*: perché il lauro è sacro ad Apollo-Sole (XXXIV 7; *Coll. laur.* XI 17-18) e perché i rami metaforizzano le braccia della donna (cfr. nota a XXXIV 14); questa lezione per altro s'installa soltanto nella vulgata, portando gli scartafacci in corrispondenza *a l'un de' canti* | *vidi un giovene lauro verde et schietto*, cosí come nella strofe successiva è fatta saltare la soluzione *Indi volgendo gli occhi una fontana* (v. 36): il che vuol dire che l'alloro stava da una parte e la fonte dall'altra di «quel medesmo bosco», essendo già programmata l'identità di luogo che caratterizza le stanze III-VI.

26. *giovenetto*: aggettivo che assorbe anche la *viriditas* delle prime soluzioni alternative nelle minute; che sono: *vidi un giovene lauro verde et schietto*, oppure *vidi giovene lauro verde*..., oppure *giovene lauro vidi verde*..., con soluzioni sintagmatiche già esperite, cfr. XXX 1-2, CCLXIX 1. Per questo passo, vv. 25-27, Velli ricorda il sogno di Paride nel secondo libro dell'*Ylias* di Giuseppe di Exeter, vv. 211-29: «*Mirabar* laurum vivacis lege *iuvente* ... mirabar» (*Poesia latina*, pp. 306-8). *schietto*: liscio, flessibile, senza nodi e alterazioni del tempo; aggettivo probabilmente antifrastico ai «rami schietti» della selva dei suicidi di *Inf.* XIII 5, con segnale discretissimo di quella tematica di morte contro natura rilevata dal Castelvetro, che ha una spia ancora piú forte nel *troncon rotto* nella strofe della fenice (v. 57); cfr. nota al v. 20.

27. *paradiso*: il *paradisus voluptatis*, il giardino deliziano o terrestre, dove Dio trae dal limo l'albero della vita, della conoscenza del bene e del male (*Gn* II 8-9). Anche ritmicamente affine il verso di Dante, *Amor che ne la mente*, 56: «*che* mostran de' piacer di *Paradiso*» in *combinatio* con *mirar fiso* (*Conv.* III), cfr. v. 31.

28. *di sua ombra*: dall'ombra di quell'albero d'alloro. In prima stesura *e fra i bei rami udia sí dolci canti*, dove i *bei rami* (implicati con CCCXVIII 11) lasciano spazio all'*ombra*, l'effetto per la causa, evasivo bisillabo da sestina (cfr. XXX 16, CXCLII 1).

29. *di vari augelli* ... *diletto*: nella prima soluzione degli scartafacci *et d'augelli et di muse un suon perfecto*, dove le *muse* sono 'cornamuse' (francesismo pochissimo attestato in antico italiano), ritornando invece in veste di vere Camene nella quarta stanza (v. 42), sempre in un giro di contestuale musicalità. Il *diletto* dell'ultima lezione ha a che fare con la voluttà del paradiso (v. 27), e nelle minute è alternativo a *dolceçça* del v. 44. I vari uccelli saranno anche «variopinti» (Scherillo, che cita *Georg.* I 383) ma soprattutto di mille specie e di mille canti; cfr. *Epyst.* II 16, 33-40, con l'Elicona di Selvapiana raccontato a Barbato da Sulmona: «Mille nemus volucrum species ac mille ferarum | circumeunt habitantque sacrum gelidusque per umbram | fons ruit ... | Hic avium cantus fontis cum murmure blandos [*soavemente mormorando*, v. 39] | *conciliant somnos* [cioè sogni e visioni]; gratum parat herba cubile...».

30. *dal mondo* ... *diviso*: isolamento e astrazione del momento estatico positivo, del *gaudium* contemplativo (*diletto*, v. 29), come in CXXVI 56-60, «Cosí carco d'oblio | ... | m'aveano, et sí diviso | da l'imagine vera...», e come nella *visio* di CCCXXV 46-47, con quel cuore «in paradiso, | dolcemente oblïando ogni altra cura»; cfr. nota a XVII 4, CXXIX 32, CCXCII 3.

31. *mirandol io fiso*: mentre guardavo rapito quel lauro con intensità. Lo sguardo della visione è già di per sé uno sguardo in piú, superlativo, senza gradazioni, per cui è scartata la primissima lezione delle minute *poi mirandol piú fiso*; nell'ultima lezione è reintrodotta la soggettività dell'*io*, che era scomparsa con la soppressione di *vidi* e di *udia* (vv. 26 e 28): l'*auctor* si fa *agens* di un'azione visiva; cfr. nota a XVII 8, XLVIII 11, L 64, CCCXXV 52.

32. *cangiossi 'l cielo*: si velò di nubi, si oscurò, da sereno che era (nella se-

conda stanza, v. 17). *tinto in vista*: nero, nella valutazione di chi guarda (*in vista*). Aggettivo dantesco: «Era il secondo tinto piú che perso» (*Purg*. IX 97, in opposizione al primo scalino di «bianco marmo»), «sempre in quell'aura sanza tempo tinta, | come la rena quando turbo spira» (*Inf*. III 29-30), «Grandine grossa, acqua tinta e neve | per l'aere tenebroso» (*Inf*. VI 10-11), già di Raimbaut d'Aurenga con i suoi motti *bruns e tenhz*, preziose parole opache e tinte di nero (*Cars, douz e fenhz*, 19).

33. *folgorando 'l percosse*: colpí l'alloro con un fulmine, in contrasto con la natura del lauro che, sull'*auctoritas* di Plinio (*Nat. hist*. II 56), di Isidoro (*Etym*. XVII VII 2) e di Petrarca medesimo, è immortale, risparmiato dagli elementi: «arbor hec non fulminatur, magnum et insigne privilegium» (*Coll. laur*. XI 17-24; *Secr*. III, p. 180); cfr. nota al v. 21. *radice*: elemento implicato con le radici mentali di *Al cader d'una pianta*, CCCXVIII 13.

34. *pianta felice*: prediletta dal Sole, che dà la vita a tutte le cose (*Coll. laur*. XI 18). Castelvetro cita i *Saturnalia* di Macrobio (III XX 2), maestro di sogni veritieri e di visioni, dove tra le «felices arbores» non è per altro annoverato l'alloro; cfr. *Aen*. VI 230 (Scherillo).

35. *súbito*: con la stessa rapidità trasmessa da «'n poco tempo» (v. 9) e dalla *repente* tempesta (v. 19). *svelse*: lo stesso verbo geneticamente implicato con l'attacco del sonetto «Al cader d'una *pianta* che si *svelse*», cfr. introduzione a CCCXVIII. Altra immaginazione per l'innaturale morte del lauro nella prima stesura degli scartafacci, vv. 31-35: *poi mirando lui fiso, | giunse un'anticha donna et fera in vista | con ardente compagna, et da radice | quella pianta felice | svelse in un punto: onde*... In questa variante la peste del 1348 ha la sepolcrale sembianza d'una Furia classica (*anticha donna*) con un'accompagnatura di fuoco (*ardente compagna*, nel significato dantesco e petrarchesco del sostantivo, cfr. nota a CVI 4), cioè con una face accesa, insegna figurativa delle Furie, secondo una mescolanza di vari luoghi tartarei, dalle feroci Erinni di *Inf*. IX alla *Tebaide* di Stazio, dove la Furia folgora con fuoco ardente: «Tunc geminas quatit ira manus: haec igne rogali | fulgurat...» (I 112-13). Le tristi Furie stanno di casa nella tematica della visione; nel *De raptu Proserpinae* di Claudiano, 'fonte' dell'Ecloga X per la morte del lauro (Feo), Cerere, presaga della perdita di Proserpina, *vede* la pianta prediletta del lauro divelta alle radici e i rami miseramente sparsi nella polvere (cfr. v. 56): «hanc imo stipite caesam | vidit et incomptos foedari pulvere ramos | quaesivitque nefas. Dryades dixere gementes | tartarea Furias debellavisse bipenni» (III 76-79). Nell'ultima stesura la Furia scompare per l'evidente disarmonia iconografica con le altre stanze. *onde ... è trista*: secondo emistichio che è un ricordo di Dante, *E' m'incresce di me*, 24-25, «ond'è rimasa trista | l'anima mia»; cfr. la «vita ... trista» e dolente di XXIII 85. Sempre con *onde* le amare conclusioni delle strofe seguenti, vv. 47 e 60.

36. *simile ombra*: quella salutifera e protettiva dell'alloro verdeggiante (v. 28), «arbor umbrifera et quieti laborantium accommoda» (*Coll. laur*. XI 7), ombra creativa; cfr. CXLII 1. *non si racquista*: non è recuperabile. La perdita dell'ombra cara ai poeti anche in *Buc. carm*. X 385-86: «Hei michi! Quo nunc fessus eam? Quibus anxius umbris | recreer, aut ubi iam senior nova carmina cantem?» (Zingarelli).

[IV]. 37. *Chiara fontana*: una limpida fonte, come in CLXIV 9 e nella rassegna di cose soavi di CCCXII 7; lezione che s'installa soltanto nella vulgata (prima nelle minute una prima stesura cassata per l'inizio della strofe, *Indi volgendo li occhi una fontana*...; poi *In quel medesmo bosco una fontana*, poi *Una fontana*...), sí da ricostruire con le *acque fresche et dolci* del verso seguente il famoso *incipit*

della canzone «Chiare, fresche et dolci acque» (CXXVI), lasciando intravedere il *fons Sorgie* e il paesaggio di Valchiusa, «ombroso» e dolcemente mormorante (vv. 39-40). Un modello immaginativo può venire ancora dalla riviera primaverile, increspata dall'imminente sciagura («venturi praescia laurus»), descritta da Claudiano nel *De raptu* II 101-6: «Forma loci superat flores ... vivo de pumice fontes, | roscida mobilibus lambebant gramina rivis, | silvaque torrentes ramorum frigore soles | temperat...»; ma ad ulteriore livello si parla del *fons sapientiae*, al quale giustamente non s'accostano «pastori ... né bifolci» (la «turba al vil guadagno intesa», VII 11), ma Ninfe e Muse (vv. 41-42), che da ora in poi non sgorgherà piú (vv. 45-48). *medesmo bosco*: lo stesso «boschetto» della terza stanza, v. 25. *Enjambement* dei versi iniziali di stanza, 37-38, 38-39, ribattuto in chiusura, vv. 43-44, 44-45, 46-47.

38. *sorgea d'un sasso*: scaturiva da un poggio (in filigrana i dolci colli di Valchiusa). Rinvio interno al «gran sasso, donde Sorga nasce» (cfr. nota a CCCV 9; CXXXV 92-93) e al «sasso, ond'è piú chiusa questa valle» (CXVII 1).

39. *spargea*: la giuntura *enjambante* «acque ... dolci | spargea» rimodula il movimento delle chiome-tempo di CXCVI 9, «le quali ella spargea sí dolcemente...». *soavemente mormorando*: altro indizio valchiusano, «mover *soavemente* ... | o roco *mormorar* di lucide onde» (nota a CCLXXIX 3), «et l'acque | mormorando fuggir per l'erba verde» (nota a CLXXVI 11). Nella penultima lezione scritta nel margine degli scartafacci transita la tessera di cromatismo visivo *tra i fiori et l'erbe* (poi, privilegiando l'udito, *soavemente*), che riaffiora nell'ultima stanza, «Alfin vid'io per entro i fiori et l'erba» (v. 61).

40. *al bel seggio*: in corrispondenza la prima idea degli scartafacci è *a quel loco*; ma il *seggio*, sfumato, elusivo, è quasi un letto fiorito dove appoggiarsi («ivi m'assisi», v. 43), che rimanda ancora alle rive della Sorgue, dove «gir fra le piagge e 'l fiume, | et talor farsi un seggio | fresco, fiorito et verde» (CXXV 72-74); cfr. *Epyst.* II 16, 33-46, con la descrizione del fiorito asilo di Selvapiana. *riposto*: appartato, segreto, come i «luoghi da sospirar riposti et fidi» della valle della Sorgue, dove tutto parla d'amore (CCLXXX 6); «riposto ... tesoro» è anche l'amico Giacomo nella prima variante dell'adiacente sonetto *Mai non vedranno*, cfr. nota a CCCXXII 5. *ombroso et fosco*: dittico evocativo degli stessi «luoghi ombrosi et foschi» dell'Elicona transalpino (CCLXXXI 6); cfr. nota a CCLIX 6-8.

41. *appressavan*: si avvicinavano (verbo neutro per medio), o *s'accostavan*, come è scritto nella prima soluzione degli scartafacci. Per il tema dei pastori nei pressi d'una fonte solitaria e ombrosa, dove si specchia Narciso, Vellutello cita Ovidio, *Met.* III 407-12: «Fons erat inlimis, nitidis argenteus undis, | quem neque pastores neque pastae monte capellae | contingerant aliudve pecus...». *bifolci*: contadini, che come i pastori non si abbeverano alla fonte dei poeti.

42. *ma nimphe et muse ... cantando*: ma erano di casa [*appressavan*, con zeugma complicato semanticamente] ninfe e muse col loro canto intonato alla melodia delle acque, al suono di quel *murmur aquarum* che 'tiene' la melodia (*tenor*). Cosí il verde colle di Selvapiana è «domus placidissima Musis», simile ai Campi Elisi (*Epyst.* II 16, 45-46).

43. *ivi m'assisi*: segnale della partecipazione dell'Io alla visione, annunciata dal *diletto* uditivo della terza stanza, sempre sul tema del canto (poetico), vv. 28 e 42; cfr. CCLXXIX 1-5: «lamentar augelli, ... mormorar di lucide onde | ... | là 'v'io seggia d'amor pensoso et scriva»).

44. *dolcezza*: *dulcedo* che risponde al *diletto* del v. 29; di fatto la variante alternativa degli scartafacci è «*vel* dilecto», trasferita all'indietro nella terza stanza. *tal concento*: l'accordo di suoni delle acque e del canto delle Muse.

45. *tal vista*: la visione della fonte nel bosco pieno d'ombre. *aprir ... speco*: vidi aprirsi [altro verbo neutro per medio] una voragine, un baratro.

46-47. *et portarsene seco ... loco*: e vidi la voragine trascinare con sé la *fontana* e il *seggio* nel bosco; cfr. nota al v. 40. La lezione *la fonte e 'l loco* s'installa in ultimissima battuta, su precedente *ratto la fonte* degli scartafacci, dove l'avverbio di tempo *ratto* ('all'improvviso') era in linea con l'indicazione di avvenimento subitaneo delle stanze iniziali: «'n poco tempo», «repente tempesta», «súbito svelse» (vv. 9, 19, 35). *ond'anchor ... sento*: conclusione simmetrica a quella delle due strofe circostanti, vv. 35 e 60, dentro lo stesso registro di pulsioni negative.

48. *sol de la memoria*: soltanto a ricordare; su precedente *et rimembrando* (subito cancellato), poi *et pur membrando piango et mi sgomento* degli scartafacci. Cosí Virgilio, *Aen.* II 12: «animus meminisse horret» (Castelvetro).

[V]. 49-50. *Una strania fenice*: cioè straniera, che ha il suo *habitat* naturale «in qual che stranio clima» (CXXXV 2, cfr. nota a CCVII 41) e tra «arabi monti» (CLXXXV 13); una estraneità ambientale che introduce la meraviglia, grammaticalmente marcata dell'esposizione prolettica (*mise en relief* del complemento oggetto). *ambedue ... vestita*: con le ali coperte di porpora. L'accusativo 'alla greca' o di relazione dell'ultima stesura (tipo il manzoniano «sparsa le trecce morbide...») è preceduto da vari passaggi, dei quali i primi due cancellati nelle minute: a) *Poi vidi per la selva una fenice | tutta d'oro et di porpora coperta | che di sua vista rallegrava il cielo*; poi b) *Una fenice che volando giva | tutta d'oro et di porpora coperta | vidi allegrar de la sua vista il cielo*. La porpora e l'oro riportano la «purpurea vesta» (che incoraggia il passaggio da *coperta* a *vestita* nelle minute) e «l'aurata piuma» del sonetto della fenice 'in vita' (CLXXXV 1 e 9), nonché «l'aurate et le purpuree penne» della fenice 'in morte' (CCCXXI 2). *capo d'oro*: lo stesso 'titolo' della donna del *Canzoniere*, giusta l'*incipit* «Erano i capei d'oro a l'aura sparsi» (XC).

51. *vedendo*: quando vidi, con altra meraviglia ottenuta dalla ripetizione del verbo *veder* ad inizio del verso seguente; cfr. I 11-12. *per la selva*: attraverso lo stesso *boschetto* e *bosco* delle strofe terza e quarta (vv. 25 e 37). *altera et sola*: alta nel cielo e solitaria, come nel sonetto dove la fenice «per lo nostro ciel sí altera vola» (cfr. nota a CLXXXV 14). L'aggettivo *sola* indica tanto la solitudine quanto l'unicità della fenice, che è «unica et sola» (nota a CLXXXV 11), «augel ... sol senza consorte» (CXXXV 6); alla stessa sindrome linguistica rimanda anche il vicino sonetto della fenice 'in morte': «Sol' eri in terra...» (nota a CCCXXI 8), cui diametralmente corrisponde il «misero et solo» dell'amante nello stesso testo (CCCXXI 9). In uno dei passaggi degli scartafacci la fenice è *altera et vaga*, cioè alta e vagante nel cielo, senza quell'ultimo emblema caratterizzante la fenice del Libro; cfr. nota al v. 55.

52. *forma ... immortale*: un essere angelico, uno «spirto celeste», non soggetto alla morte, come nel sonetto *Erano i capei d'oro*, dove *spirto celeste* e *angelica forma* si oppongono alla *cosa mortale* di questa terra (terzine di XC); parallelamente «*cose* nove et leggiadre, ma *mortali*» stanno in tensione con «*forme* altere, *celesti et immortali*» in CCCXXXIX 3 e 6; cfr. nota a CCCXIX 9.

53. *prima*: dapprima; prima che la fenice, transitando tra i quadri, giunga al luogo dell'alloro e a quello della *Chiara fontana* nel bosco, strofe terza e quarta. *svelto alloro*: divelto, con richiamo intenzionale al verbo *svellere* della terza stanza (v. 35), e quindi a quello stesso avvenimento innaturale e violento («quella pianta felice | súbito svelse»). *Enjambement* di rallentamento, che si somma a quello dei vv. 52-53.

54. *et al fonte ... invola*: e fin che la fenice giunse alla fonte che la terra porta via con sé e ruba allo sguardo (cfr. *Inf.* XXVI 40-42), con rinvio a «portarsene seco | la fonte e 'l loco» della quarta stanza (vv. 46-47).

55. *ogni cosa ... vola*: ogni creatura terrestre, tutte le cose di questo mondo corrono verso la fine, verso la morte (nota a CCCXV 4), come in *Purg.* XX 39, «quella vita ch'al termine vola» (Santagata). Rima *en écho* con *invola*. Negli scartafacci, tra molti passaggi, altra soluzione per i vv. 49-55: *Una fenice ... | vidi gir per la selva altera et vaga, | et dicea* ['io dicevo']: *Ben questa è cosa immortale; | ma poi che giunse da lo svelto alloro | e da la fonte che piú non allaga | (cieco è chi qui s'appaga), | che veggendo i bei rami a terra sparsi...* In questa variante la sentenza del cieco, implicata con CCCXIX 6, contrasta con *veggendo* che segue, e la *cosa immortale* è quasi contraddittoria nel sistema petrarchesco (cfr. nota al v. 52), dove immortale è solo la *forma*; la bella clausola della fonte senza piú acque, e che *piú non allaga*, è dantesca: «del mondo che già mai piú non s'allaga» (*Par.* XII 18). Il verbo *vola* dell'ultima stesura è doppiamente pertinente nella tematica dell'uccello e in quella del tempo che passa, «Ma perché vola il tempo, et fuggon gli anni...» (XXX 13, cfr. nota a CXXVIII 97), con raddoppio di spessore lessicale nella strofe-chiave del testo.

56. *mirando ... sparse*: vedendo i rami dell'alloro sparsi per terra. La fenice constata lo scempio del lauro della terza stanza (vv. 33-35), anticipato dallo *svelto alloro* (v. 53), con rinvio interno alle «spoglie excelse» sparse a terra nel sonetto *Al cader d'una pianta* (CCCXVIII 3). In parallelo l'Ecloga *Laurea occidens*: «Potes ad tua damna reverti, | infelix, sparsasque solo conquirere frondes | et laceros ramos, et iam sine cortice truncum | amplecti...» (*Buc. carm.* X 388-91). Cosí nella luttuosa visione di Cerere nel *De raptu Proserpinae* III 76-77: «hanc imo stipite caesam | vidit et incomptos foedari pulvere ramos»; cfr. nota al v. 36. Nelle rime 'in vita' l'indicazione «quando a terra son sparte le frondi» (CXLII 23) porta la morte delle foglie autunnali nel ciclo stagionale; cfr. CCCXXXIII 7.

57. *e 'l troncon rotto*: e vedendo il tronco della pianta spezzato. Altro indizio della tematica di morte contro natura (cfr. note ai vv. 20, 26 e 33), se il sintagma è riferito alla «scheggia rotta» del canto dei suicidi, *Inf.* XIII 5. *et quel ... secco*: e vedendo seccata l'acqua viva della fonte, quel *fons* «aquae vitae» (*Apoc* XXI 6), con riferimento, portato dal deittico *quel*, alle «acque fresche et dolci» all'inizio della quarta strofe, v. 38. Lo stesso «humor di quel sasso», cioè «l'acqua che di Parnaso si deriva», del sonetto CLXVI 6 e 10, e insieme l'*aqua viva*, l'acqua che dà la vita (eterna) nel Vangelo di Giovanni (IV 10-14, Cristo alla fonte con la Samaritana). Negli scartafacci infatti la lezione *et quel vitale humor mancato et secco*.

58. *volse ... il becco*: indirizzò il becco contro se stessa, come un *gladius* nel suicidio romano (immagine che rovescia il simbolo della *charitas* cristiana del pellicano). Quindi questa fenice non rinasce da «volontaria morte» secondo il mito d'una ricorrente catarsi (CXXXV 7-8), ma scompare per sempre (v. 59) come *cosa* mortale, come creatura umana, insieme alla speranza di qualsiasi rinascita (della poesia, di sé).

59. *sdegnando*: sdegnandosi (verbo neutro per medio), piena di sdegno (per lo strazio del lauro e della fonte), mentalmente simile al «disdegnoso gusto» del suicida Pier della Vigna, *Inf.* XIII 70. *'n un punto*: in un istante; cfr. nota a CCLXVIII 17. Al v. 35 la lezione primitiva degli scartafacci è *svelse 'n un punto*, con indicazione di velocità temporale intercambiabile. *disparse*: disparve (forma analogica). Rima ricca con *sparse*.

60. *onde*: avverbio (assente negli scartafacci) che sigla le formule conclusive

delle strofe centrali (scena del boschetto), vv. 35 e 47. *pietate*: compassione, *pietas* appunto. *m'arse*: verbo condizionato dal «foco che m'arde» nel sonetto della fenice 'in vita' (CLXXXV 8) e da *ardendo* della fenice 'in morte' (CCCXXI 7); cfr. CCCXV 3.

[VI]. 61. *Alfin*: avverbio non temporale che introduce l'ultima delle «sei visïoni» (v. 74), con ripresa equivoca di *al fin* del v. 55. *vid'io*: postposizione del pronome soggetto, cominciando il verso con un avverbio (per la *lex* Mussafia). *i fiori et l'erba*: tessera da sestina (Dante, *Al poco giorno*, 12: «perché li copre di fioretti e d'erba»), già circolante nel testo in una delle varianti intermedie della quarta stanza, *acque spargea fra ' bei fioretti e l'erbe* (v. 39). Cosí nel madrigale CXXI 5, «si siede ... in mezzo i fiori et l'erba», da cui l'autocitazione del v. 64; cfr. CXXV 61, CCLXXX 10.

62. *pensosa*: nell'atteggiamento tipico di madonna che «pensosa siede» (C 5), «grave et pensosa» (CCXLIX 1-2), e del protagonista del *Canzoniere* «Solo et pensoso» (XXXV 1); cfr. note a CLX 13, CLXII 1-2, CCXV 4, CCXLIII 2. *sí ... bella donna*: anche *donna*, come *erba*, è parola da sestina, di passione dura e di eros negato; in particolare Dante, *Io son venuto*, 25-26: «non m'abbandona, *sí è bella donna* | questa crudel che m'è data per donna».

63. *che*: correlato a *sí* del verso precedente; il pronome neutro *l(o)* non porta alla bella donna in sé, ma all'azione complessiva di quei passi sull'erba, che fa insieme ardere e tremare. *ch'i' non arda et treme*: il fuoco e il gelo dello stato amoroso, anticipatori della presenza di Amore, v. 64 (come nella prima stanza, «da far arder Giove», v. 5). In parallelo: «che ripensando anchor trema la mente» (CXCVI 11), «pur come or fusse, ripensando tremo» (CCCXXV 23), «et mai nol penso ch'i' non treme» (CCCXXXI 48); CXCVIII 5-6; *Purg*. XXX 47. Ma la combinazione amorosa di ardere e gelare (cfr. LII 7-8) è un'invenzione dell'ultima stesura, su precedente *che l'alma anchor de la memoria trema* (ma la *memoria* è già in azione al v. 48).

64. *humile ... superba*: polarità linguistica e tematica (stilnovistica) tra la naturale benignità della donna e la sua fierezza nei riguardi di Amore, che è quanto dire nei riguardi dell'Amante, essendo nella tessitura del Libro uno il Doppio dell'altro; questo spiega la citazione interna del madrigale CXXI, condensato omaggio dantesco, «ver' me spietata, e 'ncontra te superba», dove il secondo terzetto porta in rima le tre parole qui ricorrenti in punta di verso, *gonna*, *erba* e *superba* (il primo anche *donna* e *secura*, qui al v. 71). Sullo stesso piano il binomio antitetico *humile ... altera* di CXII 5 e della ballata extravagante *Nova bellezza*, 14 (Solerti, XI); cfr. nota a CCXIII 4. Nel *Convivio* Dante allegorizza la donna fiera nella Filosofia, nella Scienza che non si concede, nella Sapienza difficile ad abbracciare: «io, prima che a la sua composizione [di *Amor che ne la mente*] venisse, parendo a me questa donna fatta *contra me* fiera e *superba* alquanto, feci una ballatetta [*Voi che savete*] ne la quale chiamai questa donna orgogliosa e dispietata» (*Conv*. III IX 1).

65. *candida gonna*: in tensione tonale con la «nebbia oscura» (v. 68), a ripresa dell'alternanza iniziale del bianco e del nero (v. 6) attraversata dal tempo (Agosti). Cosí in *Tr. Pud*. 118: «Ell'avea in dosso, il dí, candida gonna».

66. *sí texta, ch(e) ... inseme*: intessuta in modo che risultava mista d'oro e di neve, con rinvio a *contesta* e all'oro della vela nella seconda stanza (vv. 14-15). La somma luminosa di oro e neve è uno dei segnali della donna del Libro, come nel congedo della sestina XXX: «L'auro e i topacii al sol sopra la neve | vincon le bionde chiome...» e nel sonetto *Il cantar novo*: «Quella ch'à neve il volto, oro i capelli» (CCXIX 5). L'attacco del verso *sí texta* in soluzione *enjambante* (su pre-

Amor, quando fioria
mia spene, e 'l guidardon di tanta fede,
tolta m'è quella ond'attendea mercede.

Ahi dispietata morte, ahi crudel vita!
L'una m'à posto in doglia,
et mie speranze acerbamente à spente;
l'altra mi tèn qua giú contra mia voglia,
et lei che se n'è gita
seguir non posso, ch'ella nol consente.
Ma pur ognor presente
nel mezzo del meo cor madonna siede,
et qual è la mia vita, ella sel vede.

Ballata antica accolta tardissimo nei *Fragmenta*, unica della Seconda Parte 'in morte' e per di piú la sola che cominci con un elegiaco settenario. Il testo e le postille degli scartafacci parlano d'una prima stesura risalente al 1° settembre del 1348, a ridosso della morte di Laura, e d'una revisione del 7 febbraio 1356: dopodiché il componimento è abbandonato a se stesso, salvato e «transcriptum in ordine» dopo molti anni nell'ottobre del 1368, in quel clima di rimescolii interni e di furore antiquario al quale appartiene anche la canzone *Standomi un giorno* (cfr. introduzione a CCCXXIII). La ballata, che l'autore chiama *cantio plebeia* in relazione al 'genere', si ferma dunque all'epoca in cui è rimessa sul tavolo la canzone per la morte di madonna *Che debb'io far?* (CCLXVIII), scritta nel 1348 sotto l'effetto di un'emozione vicina, ma rimaneggiata e licenziata nel 1356. Il modello dominante, come in quel primo *planctus*, è la canzone *Li occhi dolenti per pietà del core* della *Vita Nuova*, della quale Petrarca tenta una variazione scorciata, fortemente concentrata sull'*incipit*, in un'altra ballata non finita buttata giú nelle minute, che non a caso comincia *Occhi dolenti, accompagnate il core*; in cima a quella stessa facciata anche il congedo della prima stesura del *planctus* CCLXVIII. Il colpo d'ala sta dunque nell'aver trasferito i segnali dello stile tragico della canzone nelle note basse di un'impalpabile ballata, mediata da un'altra rimasta senza conclusione. I riscontri non mancano, quando si osservi che gli ultimi due versi dell'ultima stanza del *planctus* di Dante per Beatrice *Li occhi dolenti*, «Ma qual ch'io sia la mia donna il si vede, | e io ne spero ancor da lei merzede» (vv. 69-70), sono stati assunti qui a distanza, ma in una sede che consentisse di mantenere l'identità della rima, cioè nella sede invariante del verso di volta (vv. 3 e 12), con lacerata citazione. Questo tema dantesco della speranza terrestre e della *pietas* ultraterrena di madonna è anche al centro di *Che debb'io far?*, che nel finale della quinta strofe contiene quasi tutti gli elementi di questo testo: «Ma recando a la mente | che pur morta è la mia speranza, viva | allor ch'ella fioriva, | qual io divento ella sel vede, e spero...» (vv. 51-55, in prima stesu-

cedente *candida et d'òr intexa era la gonna*, v. 65) sembra un tratto di Dante 'petroso': «si mischia il crespo giallo e 'l verde | *sí bel, ch'* Amor...», «Io l'ho veduta già vestita a verde, | *sí fatta ch'ella*...» (*Al poco giorno*, 15-16 e 25-26), «Elli mi fiede sotto il braccio manco | *sí forte che*...» (*Cosí nel mio parlar*, 48-49).

67. *parti supreme*: le parti alte della figura, che non si vedono, come non si vedono piú i dolci colli nel prato di Valchiusa, anche loro avvolti da una «oscura notte» di morte (cfr. nota a CCCXXI 12). Rima ricca con *treme*.

68. *eran avolte*: nella prima fase degli abbozzi *eran coperte*; ma poiché questa nebbia sta sul capo di Laura-Euridice-Poesia come una chioma, come nodi, come trecce, la lezione *avolte* raggiunge senza nominarli la testa e i capelli di madonna: «et le chiome or *avolte* in perle e 'n gemme, | allora sciolte, et sovra òr terso bionde» (CXCVI 7-8). *nebbia oscura*: ricordo dell'ombra che tristemente vola sul capo di Marcello come presagio di morte, *Aen*. VI 866: «sed nox atra caput tristi circumvolat umbra» (Gesualdo); cfr. CCLXX 36.

69. *punta* ... *picciol angue*: ferita nel tallone dal morso d'un serpentello, come la sposa di Orfeo secondo Ovidio, *Met*. X 8-10, «nam nupta per herbas | ... | occidit in talum serpentis dente recepto» (Gesualdo); insidia nascosta nell'erba, come la Fortuna dantesca, «che è occulto come in erba l'angue» (*Inf*. VII 84), su Virgilio, *Ecl*. III 93: «latet anguis in herba»; cfr. XCIX 5-6; *Tr. Cup*. III 157, «so come sta tra' fiori ascoso l'angue».

70. *come fior* ... *langue*: ricordo della morte di Eurialo, *Aen*. IX 435-36, «purpureus veluti cum flos succisus aratro | languescit moriens» (ancora Gesualdo; Dotti cita Catullo XI 22-24), forse sommata alla cristiana caducità dell'esistente, che «quasi flos egreditur et conteritur, et fugit velut umbra» (*Iob* XIV 2, citato nella *Senile* VIII 1 al Boccaccio).

71. *lieta si dipartio, nonché secura*: ricordo, e forse citazione, di uno dei *Sermones super Cantica Canticorum*, laddove san Bernardo parla della morte del fratello (XXVI vii 11): «Girardus per medias fauces tuas [della morte] transit ad patriam, *non modo securus, sed et laetabundus*». *si dipartio*: si allontanò da questa terra; cfr. LXIV 10-11. *secura*: con quella *securitas* che è una qualità (sacra) della donna del Libro, «tutta secura» come in *Anima bella* (cfr. nota a CCCV 7). Il vocalismo del lemma è al solito latineggiante, come in III 7, VI 6, CXXI 3, CXLIV 13, ecc. Rima ricca con *oscura*.

72. *nulla* ... *dura*: rimodulazione della sentenza finale di *Quel rosignuol*, «come nulla qua giú diletta et dura» (nota a CCCXI 14; CCXLVIII 8).

[Congedo]. 73. *Canzon*: apostrofe e insieme designazione del componimento che porta il messaggio, come in CXIX 106. *ben*: «sicuramente» (Daniello), col solito valore rafforzativo del verbo.

74. *al signor mio*: al *dominus* e *auctor* della canzone, prigioniero lui stesso delle «sei visïoni», con un *sei* perfetto e amaramente rituale, come nelle sei *coblas* della forma-sestina.

75. *dolce* ... *desio*: somigliante al *dulce mori* oraziano (*Carm*. III ii 13) e piú al «disio ... soave» di Dante in morte di Beatrice: «e spesse fiate pensando a la morte, | venemene un disio tanto soave, | che mi tramuta lo color del viso» (*Li occhi dolenti*, 46-48; *Vita Nuova* XXXI).

ra), dove spicca l'identità ritmico-lessicale-sintattica dei due settenari comuni, «*Allor* ch'ella fioriva» con «*Amor*, quando fioria» (v. 1): tanto comuni da suggerire forse all'autore, allorché nel 1356 rimette mano ai due componimenti, di chiudere la ballata nel cassetto per la promiscuità verbale di due generi tanto distinti in solennità. A quel punto la «tragica coniugatio» (*De vulgari* II VIII 8) dà scacco alla *cantio plebeia*; ma il 31 ottobre 1368 è trascritta nel Libro dei frammenti (Vaticano lat. 3195) a riannodare i fili delle emozioni primitive e ad interrompere con sbalzo di tonalità l'enorme tensione accumulata nelle rime 'in morte'. Questa ballata monostrofica (ancora un omaggio dantesco nella tardiva selezione) ha due mutazioni, dove la prima contiene la Morte e la seconda la Vita, «L'una ... | l'altra...» (vv. 5 e 7), con avvicendamento non conflittuale perché entrambe sono spietate (v. 4); ad entrambe resiste solamente la costanza della memoria: tema della volta (vv. 10-12).

Il manoscritto degli scartafacci (Vaticano lat. 3196, c. 14*r*) conserva dunque un foglio già usato e lacerato contenente il congedo della prima redazione di *Che debb'io far?* (CCLXVIII), il frammento di ballata *Occhi dolenti* (Solerti, V), la prima redazione di *Amor, quando fioria*, corredata da quattro postille. La prima scritta, forse in due tempi: *alibi scripsi hoc principium, sed non vacat querere;* | *.1348. septembris .1., circa vesperas*; cioè 'ho scritto questo principio da un'altra parte, ma non ho tempo di cercare; 1 settembre 1348, all'ora dei vespri' (allusione ad una stesura del 'principio' anteriore al primo settembre ?) La seconda, anche questa in due tempi: *.1356.*, *.7. februarii, prima face*; un segno di richiamo ⁄. mette in relazione quanto segue con *credea* del primo verso scritto (cfr. nota al v. 1): *hoc est principium unius plebeie cantionis d[icte] s[upra], Amor, quando fioria Mia spene e 'l guidardon di tanta f., et cetera*. La terza: *transcriptum in ordine post tot annos .1368. octobris .31., mane, quibusdam et cetera*. La quarta nel margine inferiore è quasi scomparsa: *hanc scripsi non advertens quod esset transcripta*... (Romanò).

Ballata mezzana di settenari ed endecasillabi, monostrofica, col primo verso settenario, come non mai altrove; ripresa yXX, stanza di due mutazioni a rime scambiate AbC BaC, volta cXX. Lo schema dei due piedi tristici è uguale a quello delle ballate XI, XIV, LXIII e della ballata di Dante *Deh, Vïoletta*, a parte le singole lunghezze. Monostrofiche e di dodici versi (tutti endecasillabi) anche le ballate extravaganti *L'amorose faville* (Solerti, X), con il medesimo schema, nonché *Amor che 'n cielo* (tre stesure nel codice Vaticano lat. 3196, c. 14*v*; Solerti, IX) e *Nova bellezza* (Solerti, XI), ma con due mutazioni identiche ABC.

BIBLIOGRAFIA: Paolino, *Carte del lutto*, pp. 77-79.

1-2. *Amor*: testimone della vedovanza del poeta, come ad attacco dei due *planctus* CCLXVIII e CCLXX. *quando fioria* | *mia spene ... fede*: nel momento in cui fioriva la speranza e insieme sbocciava la possibilità d'una ricompensa a tanta fedeltà. Il verbo *fioria*, per zeugma complicato semanticamente, tiene a suo modo distanti la *spene* soggettiva (già separata mediante *enjambement*) dall'oggetto stesso di quella speranza, che è il *guidardon(e)* o *merito* (prima stesura) o remunerazione, che, nell'economia sentimentale del Libro cosí aggregato a quest'epoca, è forse quella del colloquio possibile del trittico CCCXV-CCCXVII, come sembra suggerire il richiamo alla «fiorita ... etade» e alla «speme» stroncata di CCCXV 1 e 13. Luogo parallelo in CXXX 3-4: «occhi ov'era ... | riposto il guidardon d'ogni mia fede». La lezione degli scartafacci, in forma piú piana, è: *Amor, quand'io credea* | *qualche merito aver di tanta fede,* | *tolta*...

3. *tolta m'è quella*: ricordo, ritmicamente rovesciato, di «com'ella n'è tolta» del principale 'libretto' dantesco *Li occhi dolenti*, 42 (*Vita Nuova* XXXI). Sempre nel 'genere' ballata: «*Tolta m'è* poi ... la dolce vista» (LIX 11-12); cfr. nota

a CCCXXVII 4. *ond'attendea mercede*: dalla quale speravo conforto; Dante, *Li occhi dolenti*, 70: «e io ne spero ancor da lei merzede». Nella vulgata *onde* con puntino espuntorio.

4. *dispietata* ... *crudel*: aggettivi sinonimici per le due entità avverse della vita e della morte; cfr. CCC 12, CCCXVII 7, CCCXXV 111, CCCXXXII 7. Anche nello spezzone di ballata *Occhi dolenti*, scritta nella stessa facciata delle minute (c. 14*r*): «Morte spietata e fera», v. 6.

5. *L'una*: la morte. *posto in doglia*: gettato nel dolore; cosí nella canzone alla Vergine: «tale è terra, et posto à in doglia | lo mio cor», CCCLXVI 92-93. Lezione alternativa degli scartafacci *m'à messo*, per cui cfr. nota al v. 9. Sia *doglia* che *voglia* (v. 7) appartengono al lessico in rima della canzone di Dante *Li occhi dolenti*, vv. 37 e 38.

6. *acerbamente*: prematuramente, troppo presto, con rinvio interno all'*acerba morte* della canzone delle Visioni (nota a CCCXXIII 10-11). Questo infatti il messaggio della lezione primitiva: *e mia speranza in sul fiorire* [su precedente *fiore* cassato sincronicamente] *à spenta*, certo rimossa quando il verbo *credea* del primo verso è passato a *fioria*. Si veda la ballata attribuita a Dante *Donne, i' non so*, 8-9: «una saetta, che m'asciuga il lago | del cor pria che sia spenta».

7. *l'altra*: la vita. *qua giú*: in terra, come nel *planctus* CCLXVIII 25; per il tema anche CCLXVIII 62-63. *contra mia voglia*: contrariamente a quanto io desidero (cioè morire, come nel congedo della canzone CCCXXIII 75).

8. *lei che se n'è gita*: come Beatrice morta, «che si n'è gita in ciel subitamente» nella canzone *Li occhi dolenti* (v. 13), e soprattutto, per la posizione in punta di verso, nel sonetto 'in morte' della *Vita Nuova* XXXII, *Venite a intender*, 10-11: «la mia donna gentil, *che si n'è gita* | al secol degno de la sua vertute»; cfr. note a CCLXVIII 4 e CCLXX 107.

9. *seguir(e)*: inseguire; CCLXVIII 5, CCXCVII 12. *posso*: fa eco, alla scadenza del primo emistichio quinario, a *posto* del v. 5, con gioco interno paronomastico; da qui forse la preferenza rispetto alla lezione alternativa *messo* del v. 5. *ella*: la «crudel vita» (v. 4). Intensa nel testo l'ambiguità di sostanze primarie non nominate: *quella*, *lei*, *ella* (vv. 3, 8, 12), cioè la donna del Libro, e ancora *ella*, la Vita (v. 9), con la quale nonostante tutto la donna s'identifica. *nol consente*: non permette che io la possa *seguir*.

10-11. *Ma pur* ... *siede*: ma madonna continua a regnare sempre presente in mezzo al mio cuore. Nelle prime lezioni degli scartafacci infatti: a) *Ma pur continuamente*; poi b) *Ma pur ognior presente*, c) *ma pur sempre presente* (variante alternativa cassata), e ancora d) *pur ad ognior presente*. Rima ricca con *consente*. Il verbo *siede*, 'regna', è stilnovistico e contestualmente dantesco, secondo la canzone (anamnesi d'una passione) *E' m'incresce di me*, 43-44: «L'imagine di questa donna siede | su ne la mente ancora» (Ferrari); cfr. anche l'attacco della canzone «Tre donne intorno al cor mi son venute, | e seggonsi di fore: | ché dentro siede Amore», nonché Cino da Pistoia, *S'io mi ripúto*, 2-4: «Amor che, sua mercede, | facendo cortesia m'onora tanto | che dentro dal mio core alberga e sede». Interferenza (genetica) con la prima redazione di *Che debb'io far?*, CCLXVIII 45-47; cfr. nota a CXLIII 13.

12. *et qual è* ... *sel vede*: madonna vede e conosce perfettamente quale sia la mia vita di ora. La canzone dantesca *Li occhi dolenti* suggerisce ancora un incrocio tra «e quale è stata la mia vita, poscia...» (v. 60) con «Ma qual ch'io sia la mia donna il si vede» (v. 69, in rima con *merzede*). In *sel vede*, come in Dante, la forma medio-affettiva d'intensa partecipazione del soggetto all'azione; cfr. note a CCIII 4 e a CCLXVIII 54-55.

Tacer non posso, et temo non adopre
contrario effecto la mia lingua al core,
che vorria far honore
a la sua donna, che dal ciel n'ascolta.
Come poss'io, se non m'insegni, Amore,
con parole mortali aguagliar l'opre
divine, et quel che copre
alta humiltate, in se stessa raccolta?
Ne la bella pregione, onde or è sciolta,
poco era stato anchor l'alma gentile,
al tempo che di lei prima m'accorsi:
onde súbito corsi,
ch'era de l'anno et di mi' etate aprile,
a coglier fiori in quei prati d'intorno,
sperando a li occhi suoi piacer sí addorno.

Muri eran d'alabastro, e 'l tetto d'oro,
d'avorio uscio, et fenestre di zaffiro,
onde 'l primo sospiro
mi giunse al cor, et giugnerà l'extremo:
inde i messi d'Amor armati usciro
di saette et di foco, ond'io di loro,
coronati d'alloro,
pur come or fusse, ripensando tremo.
D'un bel diamante quadro, et mai non scemo,
vi si vedea nel mezzo un seggio altero
ove, sola, sedea la bella donna:
dinanzi, una colonna
cristallina, et iv'entro ogni pensero
scritto, et for tralucea sí chiaramente,
che mi fea lieto, et sospirar sovente.

A le pungenti, ardenti et lucide arme,
a la victorïosa insegna verde,
contra cui in campo perde
Giove et Apollo et Poliphemo et Marte,
ov'è 'l pianto ognor fresco, et si rinverde,

giunto mi vidi; et non possendo aitarme,
preso lassai menarme
ond'or non so d'uscir la via né l'arte.
Ma sí com'uom talor che piange, et parte
vede cosa che li occhi e 'l cor alletta,
cosí colei per ch'io son in pregione,
standosi ad un balcone,
che fu sola a' suoi dí cosa perfetta,
cominciai a mirar con tal desio
che me stesso e 'l mio mal posi in oblio.

I' era in terra, e 'l cor in paradiso,
dolcemente oblïando ogni altra cura,
et mia viva figura
far sentia un marmo e 'mpiér di meraviglia,
quando una donna assai pronta et secura,
di tempo anticha, et giovene del viso,
vedendomi sí fiso
a l'atto de la fronte et de le ciglia:
«Meco – mi disse –, meco ti consiglia,
ch'i' son d'altro poder che tu non credi;
et so far lieti et tristi in un momento,
piú leggiera che 'l vento,
et reggo et volvo quanto al mondo vedi.
Tien' pur li occhi come aquila in quel sole:
parte da' orecchi a queste mie parole.

Il dí che costei nacque, eran le stelle
che producon fra voi felici effecti
in luoghi alti et electi,
l'una ver' l'altra con amor converse:
Venere e 'l padre con benigni aspecti
tenean le parti signorili et belle,
et le luci impie et felle
quasi in tutto del ciel eran disperse.
Il sol mai sí bel giorno non aperse:
l'aere et la terra s'allegrava, et l'acque
per lo mar avean pace et per li fiumi.
Fra tanti amici lumi,
una nube lontana mi dispiacque:
la qual temo che 'n pianto si resolve,
se Pietate altramente il ciel non volve.

Com'ella venne in questo viver basso,
ch'a dir il ver non fu degno d'averla,
cosa nova a vederla,
già santissima et dolce anchor acerba,
parea chiusa in òr fin candida perla;
et or carpone, or con tremante passo,
legno, acqua, terra o sasso
verde facea, chiara, soave, et l'erba
con le palme o coi pie' fresca et superba,
et fiorir coi belli occhi le campagne,
et acquetar i vènti et le tempeste
con voci anchor non preste,
di lingua che dal latte si scompagne:
chiaro mostrando al mondo sordo et cieco
quanto lume del ciel fusse già seco.

Poi che, crescendo in tempo et in virtute,
giunse a la terza sua fiorita etate,
leggiadria né beltate
tanta non vide 'l sol, credo, già mai:
li occhi pien' di letitia et d'onestate,
e 'l parlar di dolcezza et di salute.
Tutte lingue son mute,
a dir di lei quel che tu sol ne sai.
Sí chiaro à 'l volto di celesti rai,
che vostra vista in lui non pò fermarse;
et da quel suo bel carcere terreno
di tal foco ài 'l cor pieno,
ch'altro piú dolcemente mai non arse:
ma parmi che sua súbita partita
tosto ti fia cagion d'amara vita».

Detto questo, a la sua volubil rota
si volse, in ch'ella fila il nostro stame,
trista et certa indivina de' miei danni:
ché, dopo non molt'anni,
quella per ch'io ò di morir tal fame,
canzon mia, spense Morte acerba et rea,
che piú bel corpo occider non potea.

Tanto presente «siede» ancora madonna nella mente (CCCXXIV 10-12) che l'amante, ansioso e forse indignato per la mala sorte, è costretto a rompere il silenzio: *Tacer non posso*... Programma una grande canzone 'tragica' per dire parole di lode e per «far honore» a quella che è stata un miracolo in terra e che ora guarda ed ascolta dal cielo (vv. 3-4, CCCXXIV 12); parole strappate al riserbo e alla «discrezione» del genere della «loda» (*Conv*. III x 9-10; cfr. V 14, LXXI 17) in un doppio disegno retrospettivo sostenuto da quella moderna Musa, e doppio di sé, che è Amore (vv. 1-8). Le prime parole della narrazione chiamano i due estremi dell'eterna seduzione che sono la «bella pregione» della carne (v. 9), in chiusura assoluta finalmente chiamata *corpo* (v. 112), e l'anima (v. 10): incontro a questo indistricabile nodo fisico e spirituale 'corre' il poeta per saperne di piú nella primavera della vita («ch'era de l'anno e di mi' etate aprile», v. 13), come Salomone che, *a iuventute*, cerca ardentemente Sapienza, innamorato della sua bellezza, amandola come una donna (*Sap* VIII 2; CXIX 4). Di fatto quanto si offre nella seconda stanza è un dantesco 'edificio del corpo' («Muri eran d'alabastro...»), architettato però come il tempio dell'anima, talché da un fervore attivo nel rigoglio del vivere («a coglier fiori in quei prati d'intorno», v. 14) si passa di colpo, senza alcuna mediazione, a uno stato contemplativo non diverso da un sogno o da una visione, a una struttura simbolica, come rivela poi in posizione ritardata il verbo dello sguardo non percettivo *mirar* (come appunto nella canzone delle Visioni, CCCXXIII 3) nonché l'*oblio* di sé e di tutto, a cavallo tra la terza e la quarta stanza (vv. 45-49). Niente è esterno e niente è interno nell'alta ed emblematica sede dove stante si manifesta la «bella donna» Anima, ma tutto è trasparenza in una somma di alabastro, oro puro, zaffiro, diamante e cristallo, come nelle grandi visioni delle Scritture sacre, dal Libro di Ezechiele all'*Apocalisse*, dove Giovanni rapito nello spirito vede la Sposa dell'Agnello e nuova Gerusalemme «descendentem de caelo a Deo, paratam sicut sponsam ornatam viro suo ... habentem claritatem Dei et lumen eius simile lapidi pretioso, tamquam lapidi iaspidis, sicut crystallum» (*Apoc* XXI 2-11): una *civitas nova* di pura *claritas* (*Apoc* XXI 23), dove gli elementi apparentemente architettonici (*Muri*, *tetto*, *uscio*, *fenestre*) o corporei, in sintetica ambivalenza (incarnato, chioma, bocca, occhi), sono tutti insieme membrature del tempio dello Spirito, secondo un ricorrente tema paolino: «Nescitis quia templum Dei estis, et Spiritus Dei habitat in vobis? ... An nescitis quoniam membra vestra templum sunt Spiritus Sancti qui in vobis est...?» (*1 Cor* III 16 e VI 19; *2 Cor* VI 16; *Eph* II 22; Agostino, *De vera religione* XXX 55). Una dimora splendidamente eterea di mirabile artificio scesa dal cielo, forse non diversa dalla casa della Verità che l'autore ad inizio del *Secretum* dice di avere eretto quasi con le sue mani nell'*Africa* (dove per altro non c'è o non c'è piú, restando inadeguata l'identificazione con la sterminata e terrestre reggia di Siface proposta dal Festa, *Afr*. III 87-264, ridimensionata da Fenzi) a segnale d'un progetto coltivato e possibile: «Illius enim me palatium atlanteis iugis descripsisse memineram; at quanam ex regione venisset ignorabam, nisi celitus tamen venire nequivisse certus eram». Ai margini della visione («I' era in terra, e 'l cor in paradiso...», v. 46) e al centro del componimento («quando...», v. 50), subentra un'altra donna simbolica «di tempo anticha, et giovene del viso» (il che spiega forse il moto d'indignazione iniziale), una Fortuna boeziana che interviene in prima persona come nella *Consolatio* in presenza della bella Filosofia testimone del vero (vv. 54-105), ingaggiata dal tema consolatorio tardo-stoico e agostiniano del saggio «in potestate fortunae» (*Contra Ac*. III 2-4). Fortuna, antica dea sempre in esercizio, mette in relazione quel mirare «sí fiso»

estatico («Tien' pur li occhi come aquila in quel sole», v. 59) con la *mutabilitas* delle cose del mondo (cfr. LXXII 32 e 53, CXXXIX 3-4). Il discorso, la sommessa *excusatio* di Fortuna (vv. 54-105), incolpevole in quanto *Dei ministra*, fa canonicamente risalire la «loda» *a nativitate*, accompagnando madonna dalla nascita all'età fiorita e piena di promesse in cui il poeta-amante resta vinto dal bagliore di quel sole-donna: «Sí chiaro à 'l volto di celesti rai, | che vostra vista in lui non pò fermarse» (ultima strofe, vv. 99-100). Cosí il testò circolarmente ritorna al rapimento estatico della seconda stanza attraverso il richiamo all'ineffabile («Tutte lingue son mute», v. 97) e insostenibile fulgore di questa donna, nel volto della quale non si può fissare lo sguardo se non per grande amore e in un momento di grazia, come dice Agostino parlando della sfolgorante luce di Sapienza nei *Soliloquia* (I vii 14). La donna della visione, cosí carica di attributi sapienziali in una sintesi raffinata ed estrema (Anima come Sapienza, come Veritas, come *Sponsa Agni* e Sposa del *Cantico*), è però sempre la stessa quando torna in natura con quei suoi tremanti passi sull'erba smaltata di fiori e in quel fluire incontrollabile tra sé e le cose, marcato da petrarchesco accumulo nominale: «legno, acqua, terra o sasso | verde facea, chiara, soave, et l'erba | con le palme o coi pie' fresca et superba» (vv. 82-84), con richiamo alla vita bambina quando «'l gran lauro fu picciola verga» (CLXXXVIII 11) nonché ai due vicini sonetti sul «nido» dell'infanzia e della fenice (CCCXX e CCCXXI) immersi nel quadro spoglio e cinereo della morte, al quale fa riferimento, in simile dicotomia di corpo e d'anima, il sonetto che segue CCCXXVI.

Canzone di sette stanze di quindici versi, endecasillabi e settenari, secondo lo schema ABbC BAaC, CDEeDFF, come nel *planctus* CCLXX; il congedo è uguale alla sirma, e quindi con la prima rima irrelata, ma consonante con il distico baciato dell'ultima stanza, *-ita*, *-ota*.

[I]. 1-2. *Tacer non posso*: perché «nocuit tacuisse dolenti» (*Buc. carm.* XI 8), anche se il dolore *loquax* (*Buc. carm.* X 399) può sortire l'effetto contrario da quello desiderato. Di fatto qui è citato l'esordio della *Dissuasio Valerii ad Rufinum philosophum ne uxorem ducat* di Walter Map, ripreso anche ad attacco di *Fam.* XXIII 1 (Velli, *Petrarca e Boccaccio*, p. 30), nonché dal Boccaccio in una lettera a Petrarca del 18 luglio 1353 (*Epist.* X, cfr. Billanovich, *Petrarca letterato*, pp. 181-84): «Loqui prohibeor et tacere non possum» (PL XXX, col. 262). La prima lettera *Familiare* del libro XXIII, che porta il titolo di «Indignatio et querela», pur nella diversità delle occasioni, spiega una simile costrizione al parlare: «Loquor quia cogor; urget enim pietas ardentesque stimulos anxio figit in pectore, qui me tacere non sinunt; ... imo enim nichil gravius homini silentium amanti. Loquor tamen, sed coactus...». *temo non adopre ... core*: temo che il mio parlare consegua effetto contrario a quello desiderato dal cuore, il quale invece vorrebbe... In *temo non* la solita costruzione latineggiante dei *verba timendi*; cfr. LV 6, CVII 3, CXVIII 7.

3. *che vorria*: il cuore che vorrebbe (come persona altra da sé, a raddoppio del dolore e dell'incertezza). *far honore*: il tema della lode di madonna, annunciato fin dalle soglie del Libro, V 7-8 («farle honore | è d'altri homeri soma che da' tuoi»), XCII 4, CCIII 10.

4. *n'ascolta*: ci ascolta, ascolta dal cielo l'Io e il cuore, *personae* costantemente *separatae*, dissociate anche nell'estasi della quarta stanza, «I' era in terra, e 'l cor in paradiso...» (v. 46). Altri intende, a torto, «il poeta e Amore». Luogo parallelo nella canzone alla Vergine (CCCLXVI 42), «salisti al ciel onde miei preghi ascolti».

5. *Come poss(o)*: iterazione e rincaro di *non posso* iniziale. *se non m'insegni...*: il dio d'Amore, Febo-Apollo *poetarum deus* (V 12-14), invocato in sostituzione delle sante Muse che aiutano il canto; cosí all'inizio della terza *cantilena oculorum*: «Amor ... | sia la mia scorta, e 'nsignimi 'l camino, | et col desio le mie rime contempre» (LXXIII 4-6).

6-7. *parole mortali*: richiamano la «lingua mortal» di V 14, il linguaggio umano, che non può presumere di raggiungere e toccare le cose divine, giusta il messaggio «Lingua mortale al suo stato divino | giunger non pote: Amor la spinge et tira...» (CCXLVII 12-13; LXXII 10-12). *aguagliar*: uguagliare, pareggiare a parole; cfr. nota a CCLXVIII 18-19; CCLXI 9; *Tr. Cup.* III 140; *Aen.* II 361-62: «quis funera fando | explicet aut possit lacrimis *aequare* labores?» (Castelvetro). *l'opre* | *divine*: le mirabili opere d'Iddio, tra le quali la donna stessa (LXXII 16-19; LXXVII 9-10), con tutta la meraviglia espressa dall'*enjambement* tra sostantivo e aggettivo (cfr. CXXVI 7-8, 17-18). Il messaggio in frase interrogativa è un ricordo dell'*Ecclesiastico*, circa le inenarrabili opere del Creatore: «Quis sufficit enarrare opera illius? quis enim investigabit magnalia eius? virtutem autem magnitudinis eius quis enuntiabit? aut quis adiiciet enarrare misericordiam eius?» (*Eccli* XVIII 2-4). *et quel che copre...*: e come posso enunciare [con zeugma complicato semanticamente] tutta quella grandezza che una profonda umiltà copre e riveste (v. 8); l'*humilitas* è sentita come un manto, come un velo, come una veste, giusta il messaggio di san Paolo, *Col.* III 12: «Induite vos ... benignitatem, humilitatem, modestiam, patientiam...».

8. *alta humiltate*: ossimoro cristiano, evangelico e liturgico, come nella canzone alla Vergine, CCCLXVI 41; *Par.* XXXIII 2; cfr. nota a CCXIII 4; CCXCIV 2. *in se stessa raccolta*: chiusa in sé e intimamente sufficiente. Sintagmi e messaggi similari in XI 10, CCCXXXVI 6. Rima ricca con *ascolta*.

9. *pregione ... sciolta*: il carcere corporeo, dal quale ora l'anima (v. 10) è libera. Immagine cristiana e ciceroniana (cfr. note a LXXII 20, CCLXXXVII 3; Boezio, *Cons.* II 7, parlando dell'anima che «terreno carcere resoluta caelum libera petit»; *Fam.* XIV 3, 7) con stato d'animo dantesco, *Purg.* II 88-89: «Cosí com'io t'amai | nel mortal corpo, cosí t'amo sciolta»; CCCV 1-2, CCCLXI 12.

10. *poco era stato anchor*: aveva soggiornato appena poco tempo, quando... (participio passato normalmente invariabile in quanto precede; cfr. XXIII 34, CCCXIII 3). *alma gentile*: o «nobil alma» (CCXXXIX 11), come nella canzone *In quella parte*, CXXVII 37.

11. *prima m'accorsi*: mi accorsi per la prima volta di lei giovinetta (v. 10). Formula in punta di verso corrispondente a «primer m'accorsi» di XXIII 41.

12. *onde*: per cui, per quell'accorgersi e vedere la prima volta. *corsi*: con l'ardente (e sacro) precipizio con cui sono raggiunte le due sublimi donne della canzone della bella Sapienza, «et benedetto il giorno | ch'à di voi il mondo adorno, | e tutto 'l tempo ch'a vedervi io corsi» (sempre in rima ricca con *m'accorsi*; cfr. nota a CXIX 83; CXLII 2); per la giuntura *súbito corsi* cfr. CXXVII 84, «ond'io sí súbito arsi».

13. *ch'era ... aprile*: frase che dà contenuto temporale a quel *súbito* (v. 12), che cade nella giovinezza dell'anno e della vita, con allusione al 6 aprile 1327 del primaverile innamoramento (CCXI 12-14, CCXIV 6, CCXXXIX 21).

14. *a coglier fiori*: i fiori dei campi in primavera e quelli metaforici del sapere (*Eccli* XXIV 23) e della poesia che sboccia. Anche Lia di Dante, immagine scritturale e patristica della Vita Attiva e dell'Illusione terrestre, va «per una landa | cogliendo fiori», e dice «per piacermi a lo specchio, qui m'addorno» (*Purg.* XXVII 97-108), in opposizione a Rachele (cfr. CCVI 55), ipostasi della Vita Con-

templativa, o Sapienza o Verità rivelata (come poi Beatrice): «lei lo vedere, e me l'ovrare appaga». Questa tensione di *ovrare* e di *vedere*, di opere («coglier fiori») e di spazio contemplativo è qui ritardata fino alla fine della terza stanza, dove il *mirar* e l'*oblio* (vv. 44-47) introducono all'astrazione estatica, cui si sovrappone l'*excusatio* di Fortuna, che occupa le ultime stanze (vv. 54-105). In parallelo la situazione folle e invernale della sestina *Là ver' l'aurora*: «accolgo ... 'n ghiaccio i fiori», cfr. nota a CCXXXIX 37. *prati*: i prati della vita, ciò che la sestina CCXIV chiama *bosco* in una delle sei parole-rima. Gli stessi prati e fiori della sesta stanza (v. 85) nel raddoppio della mutevole visione.

15. *sperando ... piacer sí addorno*: un ricordo tematico-verbale (sostegno all'interpretazione) di Lia e della sua funzione, «Per piacermi a lo specchio, qui m'addorno» (*Purg*. XXVII 103); cfr. nota a CCCL 14. Per l'antica forma raddoppiata *addorno* (adornato di fiori, bello di fama e di parole poetiche) cfr. CLXXXVIII 3, CCLXIV 50.

[II]. 16-17. *Muri ... zaffiro*: i muri di quella bella prigione-corpo-tempio (v. 9) erano d'alabastro, cioè d'un colore carnicino e translucido, spendibile per evocare la pelle delle membra d'una donna; Tommaso da Celano nella *Legenda Sanctae Clarae* parla infatti della penitenza che spezza l'alabastro di quel corpo, «frangit sui corporis alabastrum» (cap. x; Chessa). La stanza descrive quello che Dante «per bella similitudine» chiama nel *Convivio* 'edificio del corpo' (Castelvetro), a commento della canzone della donna gentile Filosofia, *Amor che ne la mente*, v. 57: «Li quali due luoghi [occhi e *dolce riso*, cioè bocca] ... si possono appellare balconi de la donna [cfr. v. 42] che nel dificio del corpo abita, cioè l'anima; però che quivi, avvegna che quasi velata, spesse volte si dimostra» (*Conv*. III VIII 9 e III XV 2-3). Su questa scorta la «bella donna» evocata al v. 26 è l'anima, che si annuncia velatamente non solo attraverso i consueti varchi ciceroniani e danteschi della bocca (*uscio*) e degli occhi *fenestrae animi* (v. 17; cfr. CCCXXXV 12, introduzione a CCCXXIII), ma anche attraverso sostanze tradizionalmente meno comunicative come l'incarnato e la chioma (*Muri*, *tetto*), preziosamente fuse in una gamma da lapidario; cfr. CCCXXIII 13-15. *e 'l tetto d'oro*: clausola similare nell'evocazione similmente emblematica della Fenice nella canzone delle Visioni, «di porpora vestita, e 'l capo d'oro» (CCCXXIII 50), con in trasparenza una chioma di capelli biondi finissimi come l'oro battuto, cfr. XXX 24. Nella *Psychomachia* di Prudenzio l'altare-dimora di Cristo ha il tetto d'oro, vv. 809-810: «et ara | ponitur auratis Christi domus ardua tectis» (Chessa). È assente per zeugma il verbo *era(no)*, come in «d'avorio uscio». *avorio*: lo stesso avorio tra rosee labbra del sonetto *Io canterei*, sempre in gioco fonico con *oro* o con *òra* (cfr. nota a CXXXI 9-10); *Afr*. V 47-48; sempre un avorio sacro, che passa dalla *turris eburnea* della Sposa del *Cantico* (VII 4) alla letteratura mariana. Anche l'*uscio* o porta di quel sacro edificio-tempio-tabernacolo richiama il simbolico *ostium* del *Cantico* (VIII 9) e la *paradisi porta* che è la Vergine nella letteratura mariana. *fenestre di zaffiro*: finestre-occhi trasparenti e luminose come il cielo, «alte et lucide fenestre» (CCCXXXV 12); cfr. introduzione a CCCXXIII; *Purg*. I 13, *Par*. XXIII 101-2, dove il «bel zaffiro» che *inzaffira* il firmamento è Maria, paradigma di bellezza celestiale; cfr. *Lam* IV 7.

18-19. *onde*: per cui, a causa delle meraviglie elencate nei primi due versi della stanza, che sono i primi elementi di quella *pregione* e tempio che è il corpo di madonna. Altri intende «dalle quali finestre» (Daniello, Ferrari, Chiòrboli); ma questa funzione è affidata piuttosto a *inde* del v. 20. *'l primo ... l'extremo*: il primo sospiro d'amore (e il primo respiro della vita spirituale), che sarà uguale all'ultimo, *initium et finis*, mi raggiunse per effetto del prezioso insieme di quel-

l'edificio corporeo. Anche Dante parla dell'ultimo sospiro provocato dagli occhi della bella donna nella canzone *E' m'incresce di me*, 5-8: «sento ... | raccoglier l'aire del sezza' sospiro | entro 'n quel cor che i belli occhi feriro | quando li aperse Amor con le sue mani».

20-21. *inde*: di là (cfr. CXXIX 56), e in particolare dalla bocca (che dantescamente sorridendo esprime i moti dell'animo «quasi come colore dopo vetro», *Conv.* III VIII 11) e dalle *fenestre*-occhi. *i messi d'Amor*: i segreti, ambigui e danteschi messaggeri d'Amore sono sintomi di folgorazione amorosa (sulla strada della conoscenza), e infatti «armati ... | di saette et di foco» («spirti d'amore» in *Donne ch'avete*, 51-52; *Vita Nuova* XIX); cosí Dante nella canzone *La dispietata mente*, 59-60 (e anche vv. 64-65): «per che l'entrare [nel cuore] a tutt'altri è conteso, | fuor ch'a' messi d'Amor, ch'aprir lo sanno»; soprattutto aderente la seconda canzone del *Convivio*, *Amor che ne la mente*, 33-36, dove si parla della perfezione dell'anima che si riflette nella bellezza del corpo: «ché 'n sue bellezze son cose vedute | che li occhi di color dov'ella luce | ne mandan messi al cor pien di desiri, | che prendon aire e diventan sospiri»; cfr. *Conv.* III XIII 11; LVIII 6, CCLXXIV 9. *armati ... di saette et di foco*: in parallelo le temibili armi di Amore nel *planctus* CCLXX 76-77, a rievocazione della fenomenologia dell'innamoramento attraverso lo sguardo: «L'arme tue [come al v. 31] furon gli occhi, onde l'accese | saette uscivan d'invisibil foco». Ma forse qui un riflesso della temibile *visio sapientiae* nella canzone *Amor che ne la mente*, 63-66: «Sua bieltà piove fiammelle di foco, | animate d'un spirito gentile | ch'è creatore d'ogni pensier bono; | e rompon come trono...». *usciro*: uscirono, in gioco paraetimologico con *uscio*, v. 17. *ond'io di loro*: talché io ancora tremo (v. 23) di loro, di quegli ardenti messaggeri.

22. *coronati d'alloro*: incoronati della «victorïosa insegna verde» (v. 32) che è il lauro (e Laura), con le cui frondi «et cesares coronarentur et poete», pianta «tam cesarea quam poetica» prediletta da Apollo-Sole-Amore (*Coll. laur.* XI 14-25); cfr. LXXV 9-11. Rima ricca con *loro*.

23. *pur ... tremo*: dei quali *messi* infiammati, pieni d'ardore (*foco*) e di speranza (*alloro*), tremo a ripensarci, proprio come se uscissero ora (v. 20). Implicito il solito conflitto dell'amante tra *foco* (v. 21) e gelo, con rinvio all'ultima stanza della canzone delle Visioni: «che mai nol penso ch'i' non arda et treme» (nota a CCCXXIII 63). La stessa emozione protratta nel tempo in CXCVI 11: «che ripensando anchor trema la mente». Rima *en écho* con *extremo*.

24-26. *D'un bel diamante ... donna*: si vedeva poi una sede posta in alto [*altero*, cfr. note a CLXXXV 14, CCLXXXVII 4, CCCXLVII 5; anche l'*alto seggio* di *Inf.* I 128] nel mezzo d'un diamante indefettibile [e forse anche: a punta di diamante, con termine architettonico che dà ulteriore spessore all'aggettivo *quadro*, essendo la punta di diamante una predella con volume piramidale, come può essere un cuore] dove stava solitaria la bella donna-Anima. *quadro*: quadrato, perfetto di disegno e di misura, perciò stabile. Castelvetro richiama Agostino, *De civ. Dei* XV XXVI 1: «Et quod de lignis quadratis fieri iubetur, undique stabilem vitam sanctorum significat: quacumque enim verteris quadratum, stabit» (descrizione dell'Arca di Noè, immagine della città di Dio pellegrina nel mondo e figura della natura umana di Cristo; il suo legno immarcescibile è capace di sottrarsi, come quello della Croce, alla furia degli elementi; Chessa). Ma tutta la struttura dell'Anima di questa stanza (che descrive un rapimento, una visione e una rivelazione) richiama la Gerusalemme *nova*, la Sposa dell'Agnello, che Giovanni rapito nello spirito vede come cosa luminosa, splendente e trasparente «simile lapidi pretioso, tamquam lapidi iaspidis, sicut crystallum», che ha

porte e muri, «Et civitas *in quadro posita est* ... Et erat structura muri eius ex lapide iaspide; ipsa vero civitas aurum mundum simile vitro mundo» (*Apoc* XXI 10-22), cfr. *Ez* XL 42, con il commento di san Gregorio, *Homilia in Hiezechihelem* II IX 5. Simile struttura squadrata ha il fondamento del tempio dell'anima e del Verbo nella *Psychomachia* di Prudenzio (III 826-27), che candidamente memorizza l'*Apocalisse*. *et mai non scemo*: al quale non si può togliere niente, mai diminuito, eternamente uguale a se stesso. In parallelo: «Nulla posso levar io per mi' 'ngegno | del bel diamante, ond'ell'à il cor sí duro» (CLXXI 9-10); qui alla perfezione strutturale del diamante si somma la perfezione architettonica. *un seggio*: come nell'attacco di CXL, «Amor, che nel penser mio vive et regna | e 'l suo *seggio maggior* nel mio cor tene». Nella visione dell'*Apocalisse* Giovanni vede «in spiritu» la *sedes Dei*: «et ecce sedes posita erat in caelo [*seggio altero*], et supra sedem sedens. Et qui sedebat similis erat aspectui lapidis iaspidis et sardinis...» (*Apoc* IV 2-3). *sola, sedea*: anche la «bella donna» Euridice-Poesia della canzone delle Visioni va *sola* in una variante non finita degli scartafacci (CCCXXIII 62), e anche l'anima della Sapienza nel *Liber Ecclesiasticus* XXIV 8, dice di sé che «Gyrum caeli circuivi sola»; cosí la Vergine, *sola* e *singularis* (CCCLXVI 53 e 133), che siede sul trono celeste. Per il verbo stilnovistico *sedere* cfr. anche C 5-6, CCXLIII 2, nota a CCCXXIV 10-11; *Tr. Mor.* I 122.

27-28. *dinanzi*: indicazione spaziale simmetrica a *nel mezzo* (v. 25), ad indicare il luogo da dove lo spettatore può leggere quello che è «scritto» nell'anima (v. 29) attraverso un *medium* trasparente «simile vitro mundo», «sicut crystallum»; *dinanzi* esprime il punto piú prossimo consentito nella lettura del Vero, di per sé alto (*altero*) e irraggiungibile senza quella *colonna* di sostegno. Probabile suggestione della simile doppia relazione dell'*Apocalisse* IV 6: «Et in cospectu sedis [*dinanzi*] tamquam mare vitreum simile crystallo, et in medio sedis [*nel mezzo*] et in circuito sedis quattuor animalia...». *colonna* | *cristallina*: un sostegno di cristallo che non nasconde niente, tutto trasparente, che lascia passare luce, colori e variazioni. L'immagine della colonna nell'abitazione dell'Anima rimanda all'alta sede di Sapienza (*seggio altero*, v. 25) nell'*Ecclesiastico* XXIV 7: «Ego in altissimis habitavi, et thronus meus in columna nubis», e alla *columna* apocalittica dove Cristo scriverà il nome del Padre e il suo *nomen novum* (*Apoc* III 12). *ogni pensero*: tutti i pensieri sono leggibili in quell'elemento di cristallo trasparente (*iv'entro*), come nel passo parallelo di XXXVII 57-61, «Certo cristallo o vetro | non mostrò mai di fore | nascosto altro colore, | che l'alma sconsolata assai non mostri | piú chiari i pensier' nostri». Doppio *enjambement* consecutivo dei vv. 27-28, 28-29.

29. *for tralucea*: traluceva, filtrava fuori come luce. Il verbo *tralucere* assomma tutte le trasparenze già enunciate nel testo, alabastro, zaffiro, diamante, cristallo, ed è detto del cuore che «quasi visibilmente» *traluce* con il *dulce lumen* dello spirito (LXXII 6); «l'alma che traluce come un vetro» (CXLVII 13), «Già traluceva a' begli occhi il mio core» (CCCXVII 5).

30. *mi fea ... et sospirar sovente*: mi faceva lieto e mi faceva sospirare, con la tipica alternanza di gioia e dolore di qualsiasi amante, rovesciata in negativo nel discorso di Fortuna *labilis* (v. 56); cfr. CCCXXIII 12. Tassoni e Scarano (*Fonti*, p. 326; Poli, *Bernart de Ventadorn*, p. 42) richiamano il doppione per altro non antitetico di Gaucelm Faidit, *Maintas sazos*, 6: «que·m fai languir e sospirar soven» (piú labile il «sospirando sovente» di Cino, *L'alta speranza*, 42, secondo Suitner, *Tradizione stilnovistica*, p. 109).

[III]. 31-38. *A le pungenti ... arte*: per le trafitture [*pungenti*] e per l'infiammazione [*ardenti*] prodotte da quelle forbite armi di Amore [*lucide arme*, cfr.

III 13). L'avverbio *dolcemente* veicola quell'«ultima dolcezza» estatica che per un attimo *sazia* Dante in *Par.* XX 73-75, memore della *doussor* che avvolge la *lauzeta* di Bernart de Ventadorn librata verso i raggi del sole (cfr. Lazzerini, *Allodetta*, pp. 170-72).

48-49. *et mia viva figura ... meraviglia*: e *obliando* sentivo che il *corpus* fisico, l'Io in terra, si faceva di marmo (per la paura) e si riempiva di stupore. Cosí nel sonetto *Poco era*, dove si parla d'una luce che «abbarbaglia», senza la quale «oggi sarei | ... d'un bel marmo biancho, | per la paura forse...» (LI 8-10); XXIII 79-80, CXXIX 50-52, CLXXIX 11, CXCVII 14; soprattutto cfr. la canzone detta della Gloria per il marmoreo gelo della *visio sapientiae*, CXIX 28-31. Timore e *stupor* davanti all'irrompere della luce della verità anche all'inizio del *Secretum* (cfr. nota 5 del commento Fenzi, p. 289), nonché in Dante, *Voi che 'ntendendo*, 43-45: «ché quella bella donna, che tu senti, | ha transmutata in tanto la tua vita, | che n'hai paura» (*Conv.* II).

50. *quando una donna ... secura*: la donna agile e attiva (*pronta*), sicura di sé, è Fortuna (cfr. vv. 106-8), dolce e amarissima (*Tr. Mor.* I 46-48 e 135), che «immitis dea est, seu verius Dei ministra [cfr. *Inf.* VII 78] et divinarum voluntatum executrix impigerrima, sed occulta miris et incomprehensibilis modis agens...» (*Fam.* VIII 1, 15-17; I 2, 24). Fortuna è *secura* perché sta «con l'altre prime creature lieta» dentro il disegno della Creazione (*Inf.* VII 94-96), con quella *securitas* sapienziale che non appartiene alla condizione umana; cfr. nota a CCCXXIII 71.

51. *anticha ... giovene*: aggettivazione contrastante per la natura amfibologica di Fortuna, che è vecchia come il mondo ma giovane quanto all'aspetto (*del viso*). Similmente giovani senza età dentro la struttura della visione sono le ipostasi di Filosofia nella *Consolatio* di Boezio, della Verità nel Proemio del *Secretum* e di Gloria-Sapienza ad attacco della canzone CXIX.

52. *sí fiso*: cosí intento. Altro tratto caratteristico di astrazione visionaria, ai limiti delle possibilità umane; cfr. CXIX 88, CCCXXIII 31; Dante, *Donne ch'avete*, 56 (*Vita Nuova* XIX); *Amor che ne la mente*, 61 (*Conv.* III); *Par.* XXIX 8-9.

53. *a l'atto ... et de le ciglia*: a giudicare dall'atteggiamento del volto e degli occhi.

54. *Meco ... meco*: con me consultati, appellati a me. Forte richiamo che introduce il discorso di Fortuna, la quale entra direttamente nel gioco a tre come nella *Consolatio* di Boezio, dove la bella donna Filosofia lascia la parola a Fortuna: «Quid tu, homo, ream me cotidianis agis querelis? Quam tibi fecimus iniuriam? ... Quovis iudice ... contende...» (*Cons.* II 2).

55. *son d'altro poder ... credi*: non «di ben maggior potere» (da Leopardi a Ferrari e Santagata), ma 'ho un potere diverso da quello che credi tu' (mostrando volta per volta facce diverse). Fortuna non è classicamente un cieco nume o *immitis dea*, bensí cristianamente *Dei ministra* nelle cose del mondo (*Fam.* VIII 1, 15; *Inf.* VII 77-78), misteriosa, instabile; cosí in *Fam.* VIII 1, 17, che è appunto una «mixta lamentis consolatio» a Stefano Colonna il Vecchio sul tema dei colpi di Fortuna: «putasses solidum aliquid esse fortunam, si eius alteram tantummodo faciem aspexisses».

56. *lieti et tristi in un momento*: ricordo-traduzione di Boezio, quando dice di Fortuna «Sic illa ludit, sic suas probat vires | magnumque tristis monstrat ostentum, si quis | visatur *una stratus ac felix hora*» (*Cons.* II, metr. 1 7-9), con rinvio a «ricco et povero in un punto», per cui nota a CCI 6.

57. *piú leggiera*: piú veloce del vento, come nell'*incipit* «I dí miei piú leggier' che nesun cervo...» (CCCXIX, cfr. VI 3). Cosí *Inf.* VII 88-89, sempre di Fortuna: «Le sue permutazion non hanno triegue: | necessità la fa esser veloce».

CCLXX 76], per quell'insegna vittoriosa del lauro [cfr. v. 22, CCLXIII 1; *Tr. Mor.* I 19], contro cui perdono in battaglia dèi e semidei, vidi che ero giunto in quel luogo dove [*ov'è*, v. 35] il pianto è sempre d'attualità [cfr. XCIII 14] e pronto a rinnovarsi [*si rinverde*]; e non potendo difendermi [*aitarme*, cfr. II 14] mi lasciai trascinare prigioniero [*preso*, cfr. CCLIII 4] in quel luogo dal quale [*ond(e)*, v. 38] ora non so piú come uscire. Ma forse meglio: mi vidi congiunto, legato, implicato (*giunto*, cfr. nota a CLXXI 1, CCXI 9-11, e v. 19) con quelle *arme* che infiammano e trafiggono. Altra ancora l'interpretazione vulgata: «mi vidi raggiunto dalle armi e dall'insegna...» I tre aggettivi iniziali riprendono i temi della seconda stanza: armi *pungenti* e *lucide* come le *saette*, *ardenti* come il *foco* (v. 21); cfr. CXXXIII 9-11. Anche i quattro venerei personaggi del v. 34 sono implicati con i simboli precedenti, Apollo con l'alloro, Giove, Marte (*Tr. Cup.* I 154 e 160; XLI 4) e Polifemo, ardente come l'Etna nei riguardi di Galatea (*Met.* XIII 738-897; *Tr. Cup.* II 169-71), con le *saette* e col *foco* (v. 21); se tali mitici potentissimi amanti sono vinti e incatenati nella battaglia di Amore, tanto piú indifeso è l'amante di ora, senza scudi supplementari. *si rinverde*: riprende vigore (prov. *reverdir*; *Purg.* XVIII 105). Rima ricca derivativa con *verde*. *uscir*: a ripresa circolare di *usciro* del v. 20. *d'uscir la via* ... *l'arte*: la strada e il metodo per fuggire, come da un labirinto (CCXI 14).

39-40. *piange* ... *alletta*: la stessa sincronia di dolore e piacere dei vv. 30 e 56. *parte*: insieme, simultaneamente, come al v. 60 e come in XLIII 13, CCIX 13 («mi consuma, et parte mi diletta»), CCLVIII 3, CCLXIV 75, CCCXLVI 11, CCCLVI 10, CCCLXIII 5. *alletta*: attira, seduce.

41-44. *cosí colei* ... *con tal desio*: cosí, in mezzo alle lacrime [vv. 35 e 39], cominciai a guardare quella per la quale sono prigioniero con tale desiderio che... L'essere in *pregione* itera il messaggio di *preso* del v. 37 (cfr. CXXXIV 5) e rimette in circuito la «bella pregione» del v. 9. *standosi ad un balcone*: richiama «Standomi ... a la fenestra» in apertura della canzone delle Visioni, con quella *fenestra animi* che è uno sguardo speculativo e non percettivo (cfr. introduzione a CCCXXIII); pertanto sembra esplicitata qui la similitudine dantesca dell'anima che si affaccia ai *balconi* degli occhi (*Conv.* III VIII 9, cfr. nota ai vv. 16-17); non a caso Dante scrive che la donna bella e gentile che nel *Convivio* è chiamata Filosofia «da una finestra mi riguardava» (*Vita Nuova* XXXV 2), niente togliendo all'istante d'un vedere reale. *che* ... *sola*: che unica, lei solamente, fu cosa perfetta, con allusione alla Sposa del *Cantico*, VI 8: «una est columba mea, perfecta mea». Altro richiamo alla stanza precedente, v. 26. *mirar*: lo stesso verbo che introduce la *visio* nella canzone CCCXXIII 3; simile il gran *disio* nato «per lo mirare intento» nella canzone *E' m'incresce di me* di Dante, vv. 77-78; cfr. nota al v. 52. *con tal desio*: stilema interno di rinvio al secondo *planctus* CCLXX 21, «con tal desio cercar fonte né fiume».

45. *oblio*: dimenticanza di sé, e di tutto quanto è terreno, di genitura paolina (*Phil* III 13; cfr. nota a CCCXXI 5 per il *mio mal*), che anticipa il *raptus* dichiarato della quarta stanza, che infatti riprende con «dolcemente oblïando ogni altra cura» attraverso un collegamento di tipo *capfinit.*

[IV]. 46. *in terra* ... *in paradiso*: dissociazione estatica, come quella di Paolo rapito al terzo cielo, *raptus in paradisum*, «sive in corpore sive extra corpus nescio» (2 *Cor* XII 1-4). Per l'opposizione in andamento binario cfr. CCXLIII 13, CXXXIX 11, e per il tema CXXVI 63.

47. *dolcemente* ... *cura*: dimenticando per effetto di quella *dulcedo* ogni altra occupazione terrena; in sintonia con san Paolo quando scrive «quae quidem qui retro sunt obliviscens, ad ea vero quae sunt in priora extendens meipsum» (*Phil*

58. *reggo*: amministro. *volvo*: giro la «volubil rota» (v. 106), rivolgo le cose del mondo; cfr. v. 75; «questa provede, giudica e persegue | suo regno» (*Inf.* VII 86-87).

59. *Tien' pur li occhi ... quel sole*: continua a guardare «sí fiso» [v. 52] lo splendore del sole, come fa l'aquila (e come Beatrice «rivolta a riguardar nel sole: | aguglia sí non li s'affisse unquanco», *Par.* I 47-48); cfr. CCCXXXIX 13. «Aquila ab acumine oculorum vocata ... Nam et contra radium solis fertur obtutum non flectere», scrive Isidoro (*Etym.* XII VII 10); Agostino, nel passo dei *Soliloquia* che presta materia al sonetto *Sono animali* (cfr. introduzione a XIX), nonché al passo iniziale del *Secretum* circa l'insostenibile fulgore della Verità, allude alla vista attrezzata dell'aquila quando parla di occhi «tam sani et vegeti, qui se, mox ut aperti fuerint, in ipsum solem sine ulla trepidatione convertant» (*Sol.* I XIII 23), intendendo che, con graduale allenamento, è dolce cosa *videre solem*. Quindi in *quel sole*, sguardo fulgidissimo della donna del Libro (cfr. nota a CCCVI 1), traspare la *lux sapientiae*, sostenibile guardando «con tal desio» (v. 44) e «sí fiso» (v. 52) in un momento speculativo, che per altro non altera l'avvicendarsi degli «splendor mondani» (*Inf.* VII 77) amministrati da Fortuna (da cui il contenuto delle due strofe finali, vv. 61-105). Pertanto l'invito del testo sembra sottintendere quanto Fortuna dice nella *Consolatio* di Boezio: «*Ascende, si placet*, sed ea lege, ne ... descendere iniuriam putes» (II 2).

60. *parte da' orecchi*: insieme ascolta; *parte* è avverbio come al v. 39, quasi sigla della coesistenza di sostanze in conflitto (vv. 30, 56).

[V]. 61. *Il dí che costei nacque*: similmente Dante ad attacco della quinta stanza della canzone *E' m'incresce di me*, 57, «Lo giorno che costei nel mondo venne...» (De Robertis, *Memoriale*, pp. 162-63); anche in questa misteriosa canzone, che alcuni critici riferiscono alla donna gentile che il *Convivio* identifica con Filosofia, il giorno della nascita di *costei* coincide con la nascita d'una «passïon nova, | tal ch'io rimasi di paura pieno; | ... | per una luce che nel cuor percosse...» (vv. 61-65). Nella *Consolatio Philosophiae* Fortuna similmente entra in argomento con la nascita di Boezio: «Cum te matris utero natura produxit...» (II 2). *stelle*: le stesse «Benigne stelle» che presiedono alla nascita di madonna nella canzone XXIX 43.

62. *fra voi*: tra voi mortali. *felici effecti*: effetti positivi.

63. *alti et electi*: aggettivazione che annuncia l'altezza e l'elezione di quell'anima. In trasparenza la teoria platonica, discussa da Alberto Magno e da Dante, per cui le anime discendono dalle stelle e sono nobili o vili secondo la differenza degli astri; «Plato e altri volsero che esse procedessero da le stelle, e fossero nobili e piú e meno secondo la nobilitade de la stella» (*Conv.* IV XXI 2).

64. *ver'*: verso. Allitterazione con *converse* che sottolinea l'amorosa implicazione dei due astri. *con amor converse*: rivolte in una congiuntura favorevole. La posizione e la congiuntura delle stelle benigne nel cielo, insieme alla dispersione di quelle maligne, è spiegata nei quattro versi che seguono.

65. *e 'l padre*: il padre di Venere è Giove, astro «mansüeto» (IV 4), che «s'allegra di mirar sua figlia» nel contesto di rinascita di *Zephiro torna* (cfr. nota a CCCX 6). *benigni aspecti*: in aspetto (astrologico) favorevole.

66. *le parti signorili et belle*: le parti «dominanti» e scelte del cielo, in risposta ai «luoghi alti et electi» del v. 63; «dicendo il poeta che Giove tenea le parti *signorili* accenna ch'ei fosse in mezzo 'l cielo ne la X casa, ch'è buona e felice, cosí rispondendo a quel che disse in luoghi *alti*; e Venere teneva le *belle*, perch'era in ascendente e ne la prima casa, la quale è fortunata e prospera, che responde a quell'altro, *eletti*...» (Daniello).

67. *luci impie et felle*: stelle empie e maligne (cfr. Dante, *Tre donne*, 29: «pietoso e fello»; nota a CCLXXXIX 8, «dolce et fella»), come Saturno e Marte, che appunto sono «crudeli stelle» (XLI 10, XLII 12).

68. *del ciel ... disperse*: erano fuggite via dal cielo (e quindi inoffensive); in parallelo: «Stelle noiose fuggon d'ogni parte, | *disperse* dal bel viso inamorato» (XLII 12-13).

69. *mai ... non aperse*: il sole non aprí mai (come un sipario sul mondo) un giorno come quello, sorgendo dopo le tenebre della notte. Rima ricca con *disperse*.

70. *l'aere ... l'acque*: la stessa situazione positiva di nascita e di rinascita di *Zephiro torna*, in andamento similmente ternario, «'l ciel si rasserena; | Giove s'allegra ... | *l'aria et l'acqua et la terra* è d'amor piena» (cfr. nota a CCCX 7). Qui l'*enjambement* e l'iperbato del verso seguente lasciano scorrere lentamente il piacere di quella «pace» del mare e dei fiumi.

71. *avean pace*: erano calme, grazie a quel *sol(e)*. Forse un rintocco del dantesco «Nostro lume porta pace» (*E' m'incresce di me*, 14). Simile effetto pacificante in presenza di Natura in Alano di Lilla: «Mare vero, prius tumultuosis fluctibus debachatum, nunc puellaris adventus feriando sollempnia, tranquillitatis pacem spondebat perpetuam» (*De planctu Naturae* IV 33-34). A questi vv. 70-71, con continuità tra la nascita e l'infanzia della donna, risponde nella sesta stanza «et acquetar i vènti et le tempeste» (v. 86).

72. *amici lumi*: astri benigni; «lumi amici» sono gli sfavillanti occhi-specchi di CCCXXX 10, e «stelle fide» gli occhi di madonna (CLX 6).

73-74. *una nube ... si resolve*: una nuvola lontana ... che temo si sciolga in pioggia di lacrime. Motivo anche questo sapienziale: «transibit vita nostra tamquam vestigium nubis, et *sicut nebula dissolvetur*» (*Sap* II 3); cfr. CCCXXIII 68.

75. *Pietate*: la *pietas* divina, etimologicamente in tensione con le «luci impie» (v. 67). *non volve*: non volge diversamente il corso delle stelle; verbo in controcanto al *volvere* di Fortuna, v. 58. Tema anche agostiniano, ad inizio dei *Soliloquia*: «Deus cui serviunt omnia quae serviunt ... Cuius legibus rotantur poli, cursus suos sidera peragunt, sol exercet diem...» (I 1 4).

[VI]. 76. *Com(e)*: allorquando, non appena. *questo viver basso*: la vita mortale di quaggiú; cfr. CCXCIV 2.

77. *non fu degno d'averla*: motivo paolino (*Hebr* XI 38) centrale nella canzone in morte di madonna *Che debb'io far?*, 20-25: «Ahi orbo mondo [cfr. v. 89], ingrato, | ... | né degno eri, mentr'ella | visse qua giú, d'aver sua conoscenza» (cfr. nota a CCLXVIII 24), nonché nel sonetto CCCLIV 8, «il mondo, che d'aver lei non fu degno».

78. *cosa nova*: creatura mai vista prima (apposizione di *ella*, v. 76), simile alla «cosa venuta | da cielo in terra a miracol mostrare» di Dante (*Tanto gentile*, 7-8; *Vita Nuova* XXVI), introdotta dallo stesso verbo *par(e)* della pura evidenza (qui *parea*, v. 80); rinvio interno alle *cose ... nove* e straordinarie della canzone delle Visioni, cfr. nota a CCCXXIII 2.

79. *santissima et dolce*: aggettivazione ciceroniana dell'*Orator* X 33, «Quis tamen umquam te aut sanctior est habitus aut dulcior?» (Daniello); CCC 10. *anchor acerba*: ancorché in tenera età. Ma, come altrove, *acerba* è in tensione con *dolce* (XXIII 69, LVIII 11, cfr. nota a CCCXV 8), rinviando a quell'«etate acerba» (CXXVII 21) della donna e della vita enunciata nella prima stanza, vv. 13-15; cfr. nota a CCLXX 64, e qui v. 111.

80. *parea ... perla*: appariva con evidenza una candida perla incastonata in oro puro. Sia la finezza dell'oro battuto sia il perlaceo candore della gemma rimandano, come somma e integrazione, alla trasparenza del tempio-anima della seconda stanza con altri elementi caratteristici della *civitas nova-Sponsa Agni*: «Et

duodecim portae duodecim margaritae sunt per singulas, et singulae portae erant ex singulis margaritis; et platea civitatis aurum mundum tamquam vitrum perlucidum» (*Apoc* XXI 21). Qui predomina il salutifero, stilnovistico, color di perla d'un volto (cfr. nota a CXCIX 5) incorniciato da quella rete di capelli biondi annunciati fin dalle soglie del Libro, «e i cape' *d'oro fin* farsi d'argento» (XII 5, cfr. CXXVI 47-48): purezza dentro lo splendore.

81. *carpone* ... *tremante passo*: andando ora a carponi (*Inf.* XXV 141, XXIX 68), come i bambini che ancora non si reggono in piedi, ora con passo incerto, come quelli che stanno imparando a camminare. I soli Gesualdo e Castelvetro richiamano opportunamente Ovidio, *Met.* XV 221-24, laddove Pitagora svela i misteri del cielo e della terra e parla delle quattro età dell'anno e della vita: «Editus in lucem [cfr. v. 76] iacuit sine viribus infans; | mox *quadrupes* rituque tulit sua membra ferarum | paulatimque *tremens* et *nondum poplite firmo* | constitit adiutis aliquo conamine nervis»; ma anche Agostino parla del vacillante passo all'inizio dell'adolescenza: «ab ineunte adolescentia adhuc infirmo rationis atque lapsante vestigio» (*Contra Ac.* I 1 1). Intanto l'oscillazione *or* ... *or* trattiene fonicamente lo splendore dell'*òr(o)* della chioma (v. 80).

82-84. *legno, acqua* ... *superba*: ella faceva, con le mani o con i piedi («or carpone, or con tremante passo»), *verde* il legno, *chiara* l'acqua, *soave* «terra o sasso», oppure «verde *legno, terra o sasso*, e chiara e soave l'*acqua*» (Gesualdo, cfr. CXXVI 1), fresca e rigogliosa l'erba. Ma il fatto che all'accumulo di quattro sostantivi (v. 82) rispondano tre soli aggettivi asimmetrici, frazionati mediante iperbato, lascia intendere che ciascuno stinge su gli altri in un grande intreccio impressionistico; cosí, se l'albero (*legno*) diventa verde, l'alternativa di *terra o sasso* suggerisce la varietà di campi lavorati e di dolci boschi montani (*terra o sasso* ... *soave*), come nella parallela enumerazione della sestina *A la dolce ombra*: «Selve, sassi, campagne, fiumi et poggi, | quanto è creato, vince et cangia il tempo» (cfr. nota a CXLII 25; per il significato di *sasso* anche CXVII 1, CCCV 9). L'aggettivo *superba* rimette in circolazione l'emozione della natura per quei passi sull'erba, con rinvio alle ombrose selve «alte et superbe» di *Lieti fiori* (CLXII 8; CLXV 4); in filigrana Stazio, *Theb.* V 429-30: «tum terra superbit | gressibus» (Castelvetro); anche Alano, *De planctu Naturae* metr. VII 33-36: «Cuius ad nutum iuvenescit orbis, | silva crispatur folii capillo | et sua florum tunicata veste | terra superbit». L'erba *fresca* (cfr. CLXV 1-2, CCLXXXI 12) ricorda l'*herba nitens*, *insolida* e piena di turgore (*turget*) nella puerizia dell'anno, secondo Ovidio, *Met.* XV 202-3.

85. *et fiorir* ... *campagne*: e con lo sguardo splendente faceva fiorire i prati. Gli occhi come il sole e il passo come una brezza sull'erba si fondono nell'unico effetto di rinascita. In parallelo *Tr. Fame* III 18: «et un [Virgilio] al cui passar l'erba fioriva»; Persio, II 38: «quidquid calcaverit hic, rosa fiat» (Castelvetro); Claudiano, *Laus Serenae*, 89-91: «Quacumque per herbam | reptares, fulgere rosae, candentia nasci | lilia» (Fenzi); cfr. CXLII 5-6.

86. *et acquetar*: sempre in dipendenza di *facea* (v. 83), come *fiorir*. Rimando interno a «quell'aura gentile | ... | la qual era possente, | cantando, d'*acquetar li sdegni et l'ire*» del *planctus* CCLXX 31-34, con simile scambio tra natura e persona. Forse una suggestione di *Lc* VIII 25: «et ventis et mari imperat, et obediunt ei [a Cristo]» (Castelvetro).

87-88. *con voci* ... *si scompagne*: con quelle parole ancora incerte tipiche del balbettio [*di lingua*] del bambino allontanato dal latte materno, appena svezzato; cfr. Stazio, *Theb.* IV 797: «et teneris meditans verbis inluctantia labris» (Castelvetro); *Inf.* XXV 133-34, *Par.* XXXIII 106-8. Per *si scompagne* cfr. X 14. Rima ricca con *campagne*.

89. *chiaro*: chiaramente; cfr. CCXXX 3. Voce tematica (vv. 29, 99) che assorbe la *claritas* dell'Anima-Sapienza e che prelude alla *chiaritate* di madonna nel sonetto che segue, CCCXXVI 9. *sordo et cieco*: sordo «avendo parlato di *voci* [v. 87]» e cieco «dovendo parlare di *lume* [v. 90]» (Castelvetro). *Loci paralleli* nel sonetto *Chi vuol veder* (nota a CCXLVIII 4) e nel 'pianto' *Che debb'io far?* (nota a CCLXVIII 20-21, cfr. XXVIII 8).

90. *lume del ciel*: il *lumen coeli* (*Tb* XI 3), il «celeste lume» (CCXXX 1) che orienta nelle tenebre e che si sovrappone ai *lumi* astrali della quinta stanza (v. 72). *già seco*: con lei fin dall'infanzia.

[VII]. 91. *in tempo et in virtute*: d'età e di forza spirituale; come Gesú bambino, secondo *Lc* II 40 e 52: «puer autem crescebat et confortabatur, plenus sapientia, et gratia Dei erat in illo...» (Castelvetro).

92. *terza ... etate*: l'età dell'adolescenza, che è «flos aetatis» e primavera della vita; cfr. note a CCXIV 1, CCLXXVIII 1.

93-94. *leggiadria ... non vide 'l sol*: ricordo di Dante, *Amor che ne la mente*, 19-22, «Non vede il sol, che tutto 'l mondo gira, | cosa tanto gentil, quanto in quell'ora | che luce ne la parte ove dimora | la donna, di cui dire Amor mi face» (cfr. *Conv.* III XII 11-12), già attivo nella canzone XXIX 57-58; cfr. nota a CCXLV 9; cosí in *Sen.* III 4: «Nichil mitius, nichil integrius, nichilque candidius sol vidit» (Baglio, *Presenze dantesche*, p. 94).

95. *di letitia et d'onestate*: come i due occhi pieni «d'onestate et di dolcezza» di CCLX 1-2, con simile fusione di contrasti. La *laetitia* è del resto uno dei segni distintivi di Sapienza (*Sap* II 9, VIII 16), richiamati tutti in un passo: *speciositas* («beltate»), *honestas*, *suavitas* («dolcezza»), *virtus* (*Eccli* XXIV 19-25).

96. *e 'l parlar ... salute*: e la voce era piena di dolcezza e di perfezione beatificante. *Salus* stilnovistica, come nell'*incipit* dantesco «Vede perfettamente onne salute | chi la mia donna tra le donne vede» (*Vita Nuova* XXVI); la *salute* della canzone *Amor che ne la mente*, v. 31, è restituita nel commento mediante «bontade» (*Conv.* III VI 11-12).

97. *Tutte lingue ... mute*: altro ricordo di Dante, *Tanto gentile*, 3, «ogne lingua deven tremando muta», come in *Tr. Cup.* III 142-44, «Nove cose, e già mai piú non vedute, | ... | ove tutte le lingue sarien mute!»; cfr. CCXLVIII 12.

98. *a dir di lei*: dire in versi, come in CCCXLV 3. *tu sol ne sai*: perché il poeta-amante della bella donna legge «ogni pensero | scritto» nel *medium* della «colonna | cristallina» (vv. 27-30) e può tentare di guardare il sole (v. 59), talché dal corpo (v. 112) si ritorna circolarmente all'anima; cfr. CCCXXXVIII 12-13. Forse un riflesso dell'*incipit* di Arnaut Daniel, citato anche da Dante nel *De vulgari* (II VI 6), *Sol sui que sai* in tessuto fortemente allitterante.

99-100. *Sí chiaro ... fermarse*: cosí rilucente di raggi ultraterreni che la vista umana non può fissarsi in quel volto; il lemma *rai*, carico di valenze sapienziali e cristologiche, rimanda all'inizio del Libro, III 2. È qui presente infatti, come nella seconda stanza, lo slittamento degli attributi di madonna in quelli di Sapienza («Clara est ... sapientia», *Sap* VI 13), il cui fulgore è indicibile («Tutte lingue son mute», v. 97), «ineffabilis et incomprehensibilis mentium» (Agostino, *Sol.* I XIII 23), insostenibile: «Nam et illam singularem veramque pulchritudinem cum viderit, plus amabit; et nisi ingenti amore *oculum infixerit*, nec ab aspiciendo uspiam declinaverit, manere in illa beatissima visione non poterit» (*Sol.* I VII 14); cfr. v. 59; LXX 45-46. In una lettera a Luca Cristiani, commiserando la morte immatura d'un giovinetto: «tam egregium iuvente florem, *tam nitidum forme lumen a summo*» (*Fam.* XIV 3, 2).

101-3. *et da quel ... mai non arse*: e del fulgore [*tal foco*] proveniente dal bel

corpo di lei hai il cuore cosí pieno [cfr. CVIII 8] che nessun altro cuore arse d'amore con piú dolcezza. Sono riprese in chiusura parole tematiche del testo, dal *carcere terreno* o «bella pregione» (vv. 9 e 41, cfr. nota a CCCVI 4), al *foco* (v. 21) e all'*ardore* (v. 31), alla *mira dulcedo* speculativa (v. 47).

104. *súbita partita*: improvviso allontanamento (e morte prematura); cfr. XCI 2, CCLXXVI 2.

105. *tosto ti fia*: presto ti sarà. L'avverbio scorcia il tempo della «nube lontana» negativa della quinta stanza (v. 73). *amara vita*: echeggia il *pianto* annunciato da Fortuna, v. 74.

[Congedo]. 106. *volubil rota*: la girevole ruota che Fortuna *volve* (v. 58) instancabilmente, secondo l'iconografia antica; l'aggettivo *volubil* è in gioco etimologico con *si volse* del verso seguente, con movimento sostenuto dall'*enjambement*. Similmente nella *Consolatio* di Boezio: «Fortunae te regendum dedisti ... Tu vero volventis rotae impetum retinere conaris?» (II 1), e anche: «hunc continuum ludum ludimus: rotam volubili orbe versamus, infima summis, summa infimis mutare gaudemus» (II 2); cfr. LXXII 32, nota a CXCIX 13; *Fam.* XIV 3, 4 e XXIII 5, 15: «rota illa volubilis»; *Inf.* VII 96, con Fortuna che «volve sua spera».

107. *si volse*: si rivolse alla sua occupazione di *volvere* la ruota. Verbo tematico, vv. 58, 75, 106. *in ch'ella ... stame*: dove fila (alla maniera d'una Parca) l'ordito della vita umana, avvolgendo il filo come sulla ruota d'un arcolaio. In parallelo: «cosí avolge et spiega | lo stame de la vita che m'è data», CLXVII 12-13; cfr. nota a CCXCVI 5.

108. *trista ... indivina*: amara e infallibile indovina, «*trista* ... perché tristo annunzio gli apportò de la morte ... *certa* perché ciò che detto avea gli successe» (Daniello), con altra coppia aggettivale per completare il ritratto di Fortuna «pronta et secura», v. 50. Forse un riflesso condizionato tematico-verbale di quelle «triste che lasciaron l'ago, | la spuola e 'l fuso, e fecersi 'ndivine» di *Inf.* XX 121-122. *danni*: i mali dell'amante.

109. *non molt'anni*: risponde a *tosto* nel finale del discorso di Fortuna (v. 105), amaramente calcolato dall'amante.

110. *quella*: oggetto prolettico di *spense* (v. 111); la stessa «sua donna», evasivamente evocata come *colei*, *costei* ed *ella* (vv. 41, 61, 76). *tal fame*: cosí struggente desiderio, rispondente a «tal desio» del v. 44; cfr. CCCXXIII 75; *Purg.* XXVII 117.

111. *spense*: in tensione col fulgore abbagliante e col *foco* (dello spirito) trasparenti da quel bel *corpo* evocato nell'ultimo verso. *acerba et rea*: prematura e crudele; cfr. note a CCLXXX 13, CCCXXIII 10-11 («vinse molta bellezza acerba morte»), CCCXXXII 7, CCCLX 56-57 e CCCXVII 7.

112. *bel corpo*: quel corpo che «per bontade de l'anima, sensibile bellezza appare» di cui parla Dante nella sua «laude di Sapienza» (*Conv.* III VIII 3); cfr. CCLXXXIII 4.

CCCXXVI

Or ài fatto l'extremo di tua possa,
o crudel Morte; or ài 'l regno d'Amore
impoverito; or di bellezza il fiore
4 e 'l lume ài spento, et chiuso in poca fossa;

or ài spogliata nostra vita et scossa
d'ogni ornamento et del sovran suo honore:
ma la fama e 'l valor che mai non more,
8 non è in tua forza; abbiti ignude l'ossa:

ché l'altro à 'l cielo, et di sua chiaritate,
quasi d'un piú bel sol, s'allegra et gloria,
11 et fi' al mondo de' buon' sempre in memoria.

Vinca 'l cor vostro, in sua tanta victoria,
angel novo, lassú, di me pietate,
14 come vinse qui 'l mio vostra beltate.

Apostrofe alla «crudel Morte», evocata in chiusura della canzone che precede (CCCXXV 111-12), e atto d'accusa verso colei che vince ed abbatte i corpi terrestri, defrauda la terra della sua bellezza, rende povero il mondo (vv. 1-6). Il tradizionale *improperium*, da Giacomino Pugliese (*Morte, perché m'hai fatta sí gran guerra*) e da Lapo Gianni (*O Morte, della vita privatrice*) alla *Vita Nuova* (*Morte villana, di pietà nemica*), s'interrompe però mediante un *ma* centrale in tessuto fortemente allitterante («ma la fama ... mai non more», v. 7), quasi uno sbarramento fonico ai confini della Morte, che niente può contro il «corpus spiritale», ed è a sua volta vinta dalla fama e dal valore, come nell'ingranaggio di superamenti a catena dei *Trionfi*. Cosí l'improperio si ribalta in lode, la sconfitta cambia di segno nella cristiana vittoria sulla morte, nonché nella rivincita del mondo vedovo mediante la memoria e mediante la scrittura di chi resta (tema complementare del sonetto che segue, CCCXXVII 12-14). La tensione e disparità tra terra e cielo, tra corpo e spirito, tra tenebra e *chiaritate*, è marcata dalla giustapposizione delle quartine a rime normalmente alterne con lo schema anomalo delle terzine in un disegno asimmetrico di forte contrasto.

Sonetto su quattro rime: quartine a rime alterne ABBA ABBA, terzine sull'insolito schema CDD DCC, di ascendenza cavalcantiana (*L'anima mia vilment'è sbigotita*, dove all'eccezionalità della sirma risponde quella piú marcata della fronte) e ciniana; cfr. XIII, XCIV e CLXVI.

1. *Or*: avverbio «conclusivo dopo la canzone precedente, e si ripete ad ogni capo di accusa» (Zingarelli) nei quattro luoghi deputati, due ad attacco di verso in posizione anaforica *Or ài* ... *or ài* (vv. 1 e 5), due interni (vv. 2 e 3), col rintocco fonico di *valor* del v. 7 (rima interna desultoria alla scadenza del primo emistichio settenario). *fatto l'extremo di tua possa*: esercitato il massimo del tuo potere (in riferimento al *corpo* evocato in CCCXXV 112, non estendibile però al dominio dello spirito, vv. 9-11). In parallelo *Rer. mem.* I 26, 5, dove Averroè riferisce che «naturam in hoc viro [Aristotele] fecisse potentie extremum» (Castelvetro); Gaucelm Faidit, *Fortz chausa es*, 23-25: «q'eras nos a mostrat Mortz que pot faire, | q'a un sol colp a·l meillor del mon pres, | tota l'onor, totz lo gaugs, totz lo bes» (Santagata).

2. *crudel Morte*: la stessa di CCCXLIV 9, a ripresa di «Morte acerba et rea» di CCCXXV 111. Il rapporto di contiguità emotiva con la fine della canzone che precede assomiglia a quello che lega il secondo *planctus* CCLXX con il sonetto *L'ardente nodo*, cfr. introduzione CCLXXI. *regno d'Amore*: rigidamente antitetico al regno della Morte, come nel 'pianto' *Amor, se vuo'* (cfr. nota a CCLXX 30); cosí nel sonetto *Tra quantunque leggiadre*, dove Amore mostra il suo regno deserto e oscuro senza di lei (nota a CCXVIII 8; CCCXXXII 35). L'emozione è lentamente segnata dal doppio *enjambement* della prima quartina, vv. 2-3, 3-4; poi vv. 5-6, 9-10.

3-4. *impoverito*: forse un riflesso della Morte «di grazia ... mendica» del sonetto rinterzato di Dante *Morte villana*, 7 (*Vita Nuova* VIII). *di bellezza il fiore | e 'l lume*: ancora la tensione tra la delicata bellezza del corpo (cfr. nota a CLXXXVI 11) e il *lumen* dello spirito che traluce (cfr. nota a CCCXXV 90; CCCXXVII 3). Ricordo, entro il 'genere', di Giacomino Pugliese, *Morte, perché*, 3: «La fior de le bellezze mort'hai in terra», con lo stesso genitivo 'biblico'. *spento*: in forte implicazione con «spense Morte» della canzone che precede, CCCXXV 111. *Loci paralleli*: «era ordinato in cielo, | spegner l'almo mio lume ond'io vivea» (CCCXXIX 9-10), «Morte à spento quel sol ch'abagliar suolmi, | e 'n tenebre son li occhi» (CCCLXIII 1-2), «È dunque ver che 'nnanzi tempo spenta | sia l'alma luce...?» (nota a CCLI 2), e *Tr. Fame* I 6, dove «dispietata e rea» la Morte «'l lume di beltate spento avea». Similmente nell'*improperium* anonimo del canzoniere Vaticano lat. 3793 (V 74), *Morte fera e dispietata*, 5-7: «ché spint'ài la chiara luce | che risplendea, ora no luce; | di belleze era porto...». *in poca fossa*: in un esiguo sepolcro, rispetto alla magnificenza di quella somma di bellezze; cfr. note a CCCIV 9 («'l copre un picciol marmo») e CCCXXIII 23 («et poco spatio asconde»).

5-6. *ài spogliata nostra vita ... honore*: hai denudata e fatta spoglia questa vita privandola [*ài ... scossa*, cfr. nota a CCXVII 13] d'ogni suo ornamento (fisico) e del suo onore piú alto (spirituale). Similmente Alano nel *De planctu Naturae*, parlando della morte invernale: «Terra vero, iampridem hiemis latrocinio suis ornamentis denudata...» (IV 45). Richiamo interno a colei che «'l secol nostro honora» (CCLI 11) e a «Quella che fu del secol nostro honore» (CCCXLIV 5). È quanto dice Dante alla Morte, «Dal secolo hai partita cortesia | e ciò ch'è in donna da pregiar vertute: | ... | distrutta hai l'amorosa leggiadria» (*Morte villana*, 13-16), «guastando ciò che al mondo è da laudare» (*Piangete, amanti*, 7; *Vita Nuova* VIII). In parallelo anche CCXCV 5-6: «Poi che l'ultimo giorno et l'ore extreme | spogliâr di lei questa vita presente...»; cfr. CCCXXVII 4.

7. *ma*: avversativa in fitta allitterazione (*fama ... mai ... more*) che interrompe e rovescia il biasimo della Morte. Nel verso forse un riflesso di Orazio, *Carm.* IV

VIII 28-29: «Dignum laude virum Musa vetat mori, | caelo Musa beat» (Daniello). *non more*: verbo singolare con doppio soggetto, come al v. 8; cfr. nota a LVII 7, CXXXIII 7, CXLV 2, ecc. Rima ricca *en écho* con *Amore*.

8. *non è in tua forza*: non è in tuo potere, come lo *spirto* nel sonetto del Po, che «non cura né di tua né d'altrui forza» (CLXXX 4); *forza* raddoppia, negandola, la *possa* iniziale, con assonanza alla clausola interna del primo emistichio quinario. *abbiti* ... *ossa*: contentati del solo corpo, spogliato dell'anima. Diametralmente «spirto ignudo» (XXXVII 120) o «alma ignuda» (CXXVIII 101, CXXVI 19, CCLXIV 66); *Purg.* V 102: «caddi, e rimase la mia carne sola».

9. *l'altro*: il *lume* evocato al v. 4, come confermano le parole *chiaritate* e *sol(e)*. Cosí nel sonetto del Po, in incrocio meno ambiguo, *l'altro* è lo *spirto*, in opposizione alla terrena *scorza* (CLXXX 3 e 13). *chiaritate*: la *claritas* eterna dello spirito (cfr. nota a CCCXXV 99-100), quasi fosse il fulgore d'un sole piú bello (v. 10); *chiaritate* anche cavalcantiana (*Chi è questa che vèn*, 2) e già d'un sonetto anonimo del canzoniere Vaticano lat. 3793, *Non me ne maraviglio*, 9 (V 359), sempre in relazione al *clarore* angelico della donna; in trasparenza la *claritatz* della *domna* nel poemetto agiografico *Boeci*, 162-63: «Ella 's tan bella ... | lo mas o intra inz es gran claritatz».

10. *un piú bel sol*: simile a *un piú bel lume*, che è la donna del Libro rispetto al sole che splende in natura in CLXXX 11. *gloria*: si gloria; «l'una è nel ciel, che se ne gloria et vanta» (CCXCVII 6); cfr. CXCII 12-13, CCCXXXII 63.

11. *e fi' al mondo* ... *memoria*: e quel lume resterà in terra nella memoria dei buoni. Un'eco di *Ps* CXI 7: «In memoria aeterna erit iustus» (Daniello). Variazione sul tema nel sonetto omotematico che segue: «et se mie rime alcuna cosa ponno, | consecrata fra i nobili intellecti | fia del tuo nome qui [*fi' al mondo*] memoria eterna [*sempre in memoria*]» (CCCXXVII 12-14).

12. *'l cor vostro*: complemento oggetto prolettico. *in sua* ... *victoria*: sulla morte, attraverso la *fama* e il *valor(e)*. Ricordo di san Paolo, *1 Cor* XV 54-55: «Absorpta est mors in victoria. Ubi est, mors, victoria tua?», da cui Agostino nella preghiera iniziale dei *Soliloquia*: «per quem mors absorbetur in victoriam» (I 1 3). L'ultima terzina esalta questa vittoria mediante un gioco etimologico in tessuto allitterante, *Vinca* ... *vostro* ... *victoria* ... *novo* ... *vinse* ... *vostra*.

13. *angel novo*: come allora assunto tra le intelligenze angeliche (*lassú*), dove «raggia la divina luce sanza mezzo» (*Conv.* III XIV 4). Tema di CCCXXVII 10-11. *pietate*: la *pietas* ultraterrena di madonna, dantescamente evocata nel *planctus* CCLXVIII. Tutto questo verso è scritto dal poeta su rasura, meno l'ultima sillaba, con intervento fatto forse per accentuare il legame con il contiguo sonetto CCCXXVII scritto interamente su rasura. Rima ricca con *beltate*.

14. *come* ... *beltate*: come la vostra bellezza *qui* in terra ha vinto il mio cuore, cosí misericordia vinca il vostro cuore *lassú* in cielo (vv. 12-13). L'intreccio allitterante dell'ultima terzina accompagna la preghiera finale (in trasparenza «fiat voluntas tua sicut in caelo et in terra», *Mt* VI 10), che mediante *beltate* echeggia con nostalgia la *bellezza* terrestre iniziale (v. 3).

CCCXXVII

L'aura et l'odore e 'l refrigerio et l'ombra
del dolce lauro et sua vista fiorita,
lume et riposo di mia stanca vita,
tolt'à colei che tutto 'l mondo sgombra.

Come a noi il sol se sua soror l'adombra,
cosí l'alta mia luce a me sparita,
i' cheggio a Morte incontra Morte aita,
di sí scuri penseri Amor m'ingombra.

Dormit'ài, bella donna, un breve sonno:
or se' svegliata fra li spirti electi,
ove nel suo Factor l'alma s'interna;

et se mie rime alcuna cosa ponno,
consecrata fra i nobili intellecti
fia del tuo nome qui memoria eterna.

Sonetto intensamente solidale a quello che precede nel Libro e indirizzato alla Morte, con la stessa spartizione tra un'anima incorporea che ridestandosi in cielo *s'interna* nell'eternità della pura contemplazione (prima terzina, CCCXXVI 9-10) e una donna fugacemente apparsa in terra, il cui nome è ora affidato alla memoria dei buoni e dei «nobili intellecti» dal *calamus scribae* («et se mie rime alcuna cosa ponno...») e dalla nuda voce della poesia (seconda terzina, CCCXXVI 11), su rintocchi salmistici: «Memores erunt nominis tui in omni generatione et generationem» (*Ps* XLIV 18). Le quartine enunciano quanto di bello la morte ha cancellato, privilegiando i due simboli già predisposti: il lume-sole che non splende piú (CCCXXVI 4 e 10), chiamato ancora *lume*, *sol(e)*, *alta mia luce* (vv. 3, 5, 6), e il lauro-Laura, sentito lentamente in una gamma di sensazioni fisiche, quelle stesse che in un intreccio fonico marcato aprono il testo sotto forma di brezza tra le foglie, di profumo, di ombra protettiva e riposante dentro l'abbaglio visivo d'una pianta in fiore («sua vista fiorita», anticipata dal *fiore* di CCCXXVI 3): «L'aura et l'odore e 'l refrigerio et l'ombra...» A quest'onda di sensazioni nel sole si oppongono gli *scuri penseri* d'un amante privato del *lumen vitae* (v. 8).

Il testo è trascritto dall'autore nella vulgata su rasura di altro testo sconosciuto. La sostituzione è sincronica a quella che immette nell'ultima 'forma' dei *Fragmenta* (1373 - 18 luglio 1374; cfr. Wilkins, *The Making*, p. 186) il sonetto *L'aura che 'l verde lauro et l'aureo crine* (CCXLVI), non a caso con *incipit* similare sull'emozione fonica comune del *nome* affidato alla memoria. Testi della stessa epoca, spartiti tra la vita e la morte?

Sonetto su cinque rime secondo lo schema ABBA ABBA, CDE CDE.

1. *L'aura ... l'ombra*: il primo verso allinea quattro proprietà intrinseche dell'alloro, il fruscio delle foglie toccate dal vento, la condizione naturale di *arbor odorifera*, il sollievo prestato alle fatiche e la protezione dalla troppa luce. L'accordo è con quanto enunciato nella *Collatio laureationis* XI 2-7: «conditiones lauri breviter perstringende sunt. Arbor in primis hec odorifera est, quod et sensus indicat et Virgilius [*Aen.* VI 658; *Ecl.* II 54-55] ... Et preterea arbor hec umbrifera et quieti laborantium accommoda...» Per il movimento incipitario dell'*aura* cfr. nota a CCXLVI 1 e CCXXVII 1, per la *suavitas* dell'*odore* CCXXVIII 7-8, CCCXXXVII 1 e CXXIX 69-70, e per il salmistico *refrigerio* (*Ps* LXV 12, XXXVIII 14) note a CXVI 10, CCCXIII 1-2, CCCLXVI 20. In parallelo il sonetto CCXCIX 9-10: «Ov'è l'*ombra* gentil del viso humano | ch'*òra et riposo* dava a l'alma stanca...?» *Enjambement* di rallentamento dei versi iniziali, marcati da allitterazione, *aura ... ombra*, *odore ... dolce*, da iperbato, nonché dalla figura portante della prolessi.

2. *dolce lauro*: come nel luogo parallelo della sestina XXX 16, «seguirò l'ombra di quel dolce lauro». *vista fiorita*: l'aspetto del lauro in fiore, che si somma alle caratteristiche del primo verso. L'aggettivo è implicato sia con la «fiorita et verde etade» che è passata (cfr. nota a CCCXV 1) sia con la speranza che *fioria* nella vicina ballata CCCXXIV 1.

3. *lume et riposo*: binomio tematico e sottilmente antitetico, dove il primo lemma «riguarda *vista*» e il secondo «riguarda *aura*, *odore*, *refrigerio* e *ombra*» (Castelvetro), con un *riposo*, comprensivo del quadrinomio iniziale, che tempera l'eccesso di quel *lume*, o *sol(e)* o *luce* (vv. 5-6); cfr. CCCXXVI 3-4. Clausole similari nella canzone CCCLIX 2: «per dar *riposo a la mia vita stanca*» e in CCXCIX 10 «ch'òra et *riposo dava a l'alma stanca*»; e anche «cosí, mancando a la mia vita stanca», CCCXXXI 16. La parola *lume* è tematica anche nel trittico omogeneo che segue, CCCXXVIII 10, CCCXXIX 10 e CCCXXX 10.

4. *tolt'à colei*: la morte devastatrice ha *tolt(o)*, ha portato via quanto elencato nei primi due versi, con rinvio alle accuse del testo precedente, «Or ài fatto l'extremo di tua possa, | ... | or ài spogliata nostra vita et scossa...» (quartine di CCCXXVI). Il participio passato del verbo *togliere* ad attacco di verso rimanda internamente a «tolta m'è quella...» di CCCXXIV 3, nonché a «Tolta m'è ... la dolce vista» (LIX 11-12), «Tolto m'ài, Morte, il mio doppio thesauro» (CCLXIX 5); cfr. CCLXX 14, CCLXXVI 9, CCLXXXI 8, CCLXXXIII 5, CCCXLIV 9. *che ... sgombra*: che rende vuota la terra, secondo il messaggio di CCCXXVI 5 e di CCCXXXI 18. Per il verbo dantesco e 'petroso' *sgombra*, sempre in rima con *ombra* e *adombra*, cfr. ballata XI, nota a CXXV 22-23.

5-6. *Come a noi ... sparita*: come il sole scompare ai nostri occhi se la luna in eclissi lo copre d'ombra, cosí essendo sparita nell'ombra della morte quella luce che dall'alto illuminava la mia vita («Quel sol, che solo agli occhi mei resplende», CLXXV 9), chiedo... L'*alta mia luce*, la luce che dà vita, anticipa *l'almo mio lume* di CCCXXIX 10. Notabile lo zeugma complicato sintatticamente dentro l'equivalenza di *sol(e)* con *alta ... luce*. Per la Luna sorella di Febo-Apollo-Sole, *sua soror*, cfr. CCVI 23-24: «unqua non veggian li occhi mei | sol chiaro, o sua sorella». Rima derivativa di *adombra* con *ombra*, ricca quella di *sparita* con *fiorita*.

7. *i' cheggio ... aita*: chiedo morte alla Morte, come unico aiuto contro la scomparsa delle cose amate. Lo stesso messaggio e gioco di figurazioni nella sestina geminata CCCXXXII 42-44: «né contra Morte spero altro che Morte. | Morte m'à morto, et sola pò far Morte | ch'i' torni a riveder quel viso lieto...».

8. *di sí scuri ... m'ingombra*: a tal punto Amore mi riempie di neri pensieri.

L'aggettivo *scuri* è antitetico al *lume*, al *sol*, alla *luce* delle quartine (vv. 3, 5, 6) e anche agli *amorosi penseri* che «il cor ne 'ngombra» di X 12, cfr. CCXCIV 10. Implicazione con i «dí tristi et negri» del sonetto che segue, CCCXXVIII 4. Rima derivativa con *sgombra*.

9. *Dormit'ài ... un breve sonno*: riflesso di un'immagine paolina, *Eph* V 14, «Surge qui dormis, et exurge a mortuis; et illuminabit te Christus». Il breve sonno, o lieve sogno, è l'illusione terrestre che fugge via, come in I 14.

10. *se' svegliata*: ti sei svegliata, secondo l'oscillazione scritturale «dormivi ... et exurrexi quia Dominus suscepit me» (*Ps* III 6), «dormiat et exurgat» (*Mc* IV 27). *spirti electi*: gli spiriti eletti dal Signore; cfr. XXVI 12; *Purg.* III 73.

11. *ove*: fra i quali spiriti (Leopardi). *nel suo Factor ... s'interna*: l'anima si sprofonda nella contemplazione del Creatore. Il verbo è dantesco in accezione contemplativa, *Par.* XIX 60 e XXXIII 85, come in *Tr. Et.* 19-21: «e mentre piú s'interna | la mente mia, veder mi parve un mondo | novo, in etate immobile ed eterna»; messaggio parallelo è nell'*interno lume* enunciato nell'ultima terzina del sonetto *Se lamentar augelli* (nota a CCLXXIX 13); cfr. XXIII 123, CCCLII 9, CCCLX 139.

12. *se mie rime ... ponno*: ricordo di Virgilio, *Aen.* IX 446-47, per Eurialo e Niso, «Fortunati ambo! si quid mea carmina possunt, | nulla dies umquam memori vos eximet aevo» (Daniello). La terza persona plurale *ponno* è analogica sulla terza singolare.

13. *consecrata*: resa sacra, sacralizzata, secondo l'intento di CCXCVII 13-14, «che 'l bel nome gentile | consecrerò con questa stanca penna». *fra i nobili intellecti*: corrispettivo terreno di quanto esprime il sintagma similare *fra li spirti electi* del v. 10 (attrazione sottolineata anche dalla rima ricca), con richiamo interno alla memoria dei *buon(i)* evocati nel sonetto che precede, CCCXXVI 11.

14. *fia ... eterna*: la sacra memoria del tuo nome sarà eterna qui in terra; cfr. CCCXXVI 11; *Tr. Et.* 43-45: «Beat' i spirti ... | che sia in memoria eterna il nome loro»; anche nella *laus sapientiae* di *Eccli* XXIV 28; «memoria mea in generationes saeculorum». Tema di san Girolamo in chiusura dell'epistola *Ad Paulam* XXXIX: «illam mea lingua resonabit, illi mei dedicabuntur labores, illi sudabit ingenium ... Breve vitae spatium aeterna memoria pensabit ... Numquam in meis moritura est libris». Il *nome* è quello stesso articolato nell'equivocità del grafema *L'aura* ad inizio assoluto del testo, cosí come il *nome* del sonetto *de Aurora* è diffuso nelle parole in rima delle quartine, cfr. introduzione a CCXCI. Il *qui* finale anticipa l'iterato *qui* di solitudine del testo che segue, CCCXXVIII 11 e 14. Altra rima ricca con *interna*.

CCCXXVIII

L'ultimo, lasso, de' miei giorni allegri,
che pochi ò visto in questo viver breve,
giunto era, et facto 'l cor tepida neve
forse presago de' dí tristi et negri.

Qual à già i nervi e i polsi e i penser' egri,
cui domestica febbre assalir deve,
tal mi sentia, non sappiend'io che leve
venisse 'l fin de' miei ben' non integri.

Li occhi belli, or in ciel chiari et felici
del lume onde salute et vita piove,
lasciando i miei qui miseri et mendici,

dicean lor con faville honeste et nove:
«Rimanetevi in pace, o cari amici.
Qui mai piú no, ma rivedrenne altrove».

Una situazione già immaginata 'in vita' (CCXLIX-CCL), un ultimo giorno pieno di parole non dette e di foschi presagi, è qui rimodulata 'in morte' attraverso il filtro della variazione intermedia del sonetto *Mente mia, che presaga de' tuoi damni* (CCCXIV). Il testo, che apre una microsequenza organica immersa in uno straordinario colloquio di puri sguardi (CCCXXVIII-CCCXXX), è introdotto nelle quartine da una sensazione di struggimento (*tepida neve*), di malattia (*penser' egri*, *febbre*) e da un sentimento di dissipazione lontano dall'integrità d'un bene possibile (*ben' non integri*). Le terzine sembrano ristabilire un'armonia, opponendo ai giorni *tristi et negri* dell'amante (v. 4) gli occhi *chiari et felici* di madonna (v. 9): il che dà materia a un ulteriore rinvio, impostato ancora sulla tensione tra *in ciel* e *qui* in terra, dove rimane il poeta «misero et solo» (CCCXXI 9) nella povertà e nella solitudine del mondo saccheggiato della morte (quartine di CCCXXVI). Il tema ciniano della *oculorum amicitia* che chiude il sonetto, «Rimanetevi in pace, o cari amici...», riapre questo muto dialogare nell'ultimo elemento del trittico, «O lumi amici ... | il ciel n'aspetta» (terzine di CCCXXX), mentre il testo centrale CCCXXIX riporta il motivo dell'infermità, dell'illusione e della *vana spes*, fatte per soffrire di piú.

Sonetto su quattro rime secondo lo schema ABBA ABBA, CDC DCD. Consonanza BD, *-eve*, *-ove*.

1. *L'ultimo ... de' miei giorni allegri*: rinvio interno a «l'ultimo dí de' miei dolci anni» del sonetto CCCXIV 8, similmente intriso di neri presagi. Luogo pa-

un'implicita tensione con i 'mali' sentiti ma non nominati nei primi versi della seconda quartina. Nell'aggettivo *integri* lo stesso sentimento etimologico che è in *meno interi* della ballata XIV 9. Non adeguata la spiegazione secondo la quale questi beni *non integri* siano «interrotti da morte, privi di compimento» (Pagello presso Ferrari) o «Non compiuti dal premio» amoroso (Chiòrboli, Santagata).

9-10. *Li occhi*: lo splendore di quest'occhi *chiari* sostituisce l'elemento *sole* mancante nella prima quartina, cfr. nota al v. 3. *chiari ... piove*: splendenti e appagati nella contemplazione di quella incommutabile luce d'Iddio [a ripresa e integrazione di CCCXXVII 11], dalla quale discende salvezza e vita (eterna). Castelvetro ricorda la *lux mundi* del Vangelo di Giovanni, VIII 12. Il verbo *piove* è stilnovistico (cfr. note a CLIV 8 e CXCII 3) e contestualmente anche scritturale, detto di Dio che «pluit super iustos» (*Mt* V 45). L'*enjambement* di questi versi, *felici* | *del lume*, si somma a quello tra terzine, *Li occhi* ... | *dicean*.

11. *lasciando*: nell'atto di lasciare, quando lasciarono (in quell'ultimo giorno evocato in apertura). *i miei*: i miei occhi. *miseri et mendici*: privi di tutto *qui* sulla terra. La coppia aggettivale rispecchia il salmistico *mendicus et pauper* (*Ps* XXXIX 18) e *inopem et mendicum* (*Ps* CVIII 17, cfr. nota a CCLXX 6); binomio anche trobadorico, Folquet de Romans, *Una chanso sirventes*, 44-45: «tans en fay anar mendix | e paupres per Lombardia»; *Tr. Mor.* I 81; *Fam.* XXIII 15, 5: «inopes ac mendici»; così Sennuccio, «fermò la mente misera e mendica» (*Da·ppoi ch'i' ho perduta ogni speranza*, 26). Tema dell'impoverimento dell'Io e del mondo comune a CCCXXVI 3 e a CCCXXIX 2.

12. *lor*: ai miei occhi (v. 11), in un puro colloquio di sguardi. *faville ... nove*: lo sfavillio, puro e come non mai, di quegli occhi che parlano da soli. Corrispondenza forte col terzo elemento del trittico, CCCXXX 9-10: «Taciti, sfavillando oltra lor modo, | dicean...», cui si aggiunge l'implicazione delle *faville honeste* con l'*honesto sguardo* (CCCXXX 1). Similmente ad attacco assoluto: «Vive faville uscian de' duo bei lumi | ver' me sí dolcemente folgorando...» (cfr. note a CCLVIII 1 e a CCXXI 6).

13. *o cari amici*: gli occhi-amici legano ancora questo testo con *Mente mia*, «gli occhi ... come a' duo amici piú fidi» (nota a CCCXIV 12), nonché al sonetto CCCXXX 10-11, «O lumi amici che gran tempo | con tal dolcezza feste di noi specchi», tutti sul tema d'un ultimo distacco. Cosí Cino da Pistoia, *Quando pur veggio*, 39-41: «priega che suoi novi | e begli occhi amorosi dolcemente | amici sian de' miei | quando per aver vita guardan lei» (Scarano).

14. *Qui*: in terra, come in CCCXXX 3, «qui non mi vedrai»; e anche: «non sperar di vedermi in terra mai» (CCL 14, cfr. CCCXIV 11). Un *qui* tematico di esilio, connotativo di testi in sequenza, v. 11, CCCXXVI 14, CCCXXVII 14. *rivedrenne altrove*: ci rivedremo in cielo.

rallelo nel *De viris* XXI 12, 28: «Hic letorum ultimus dierum Africano fuit» (Ponte, che su questo fragile indizio fa risalire il testo all'epoca del rimaneggiamento della *Vita Scipionis*, tra il 1353 e il 1366); cfr. CCXLIX 10 per l'intenso aggettivo *allegri*, contrario alla cupezza del testo. *L'ultimo* (giorno) è soggetto di *giunto era*, v. 3, con *enjambement* che investe i primi tre versi.

2. *che pochi* ... *breve*: i quali giorni lieti ho visto scarsamente in questa breve vita. In *pochi* probabilmente un avverbio accordato alla maniera antica; per altri invece *che* vale «dei quali» (Leopardi, Ferrari). Rimando interno alle «poche hore serene» nella *fuga temporis* di CCCXIX 3. *viver breve*: come in CXXXI 12 (sempre in clausola a fin di verso) e in CLXVIII 14; cfr. CXLII 34.

3. *giunto era*: era venuto. È il giorno della separazione, analizzato poi come *giorno*, *hora* e *ultimo momento* nel contiguo sonetto CCCXXIX 1. *et facto* ... *tepida neve*: e il cuore era diventato come la neve intepidita dal sole, intenerita, pronta a sciogliersi (XXX 21), quindi contraria a quella indurita che vince il sole di CXLV 1-2 e alla *gelata neve* di CCLXIV 127-28. Nella velocità del passo alla *tepida neve* manca l'elemento *sole*, esplicito invece nei *loci paralleli* di *Tr. Cup.* II 75: «pareami al sol aver un cor di neve» e nella canzone XXIII 115-17: «né già mai neve sotto al sol disparve, | com'io sentí' me tutto venir meno, | et farmi una fontana...»; la stessa situazione in CXXVII 43-45: «Qualor *tenera neve* per li colli | dal sol percossa veggio di lontano, | come 'l sol neve, mi governa Amore»; senza sole infatti le *nevi* ... *tepide* dànno una situazione impossibile, come nell'*adynaton* di LVII 5. Immagine classica dello scontro *nix-sol*, per cui Ferrari cita Ovidio, *Heroid.* XIII 52: «more nivis lacrimae sole madentis eunt»; ma verbalmente il ricordo viene dalle lettere *Ex Ponto* I 1 67-68: «Non igitur mirum, si *mens mea tabida facta* | de nive manantis more liquescit aquae».

4. *presago*: lo stesso avvertimento del cuore che apre il sonetto *Mente mia, che presaga de' tuoi damni*, cfr. nota a CCCXIV 1; CCXLII 8. *negri*: neri, foschi, intonati agli «scuri penseri» di CCCXXVII 8 e antitetici ai «giorni allegri» del v. 1. In filigrana l'*atra dies* di *Aen.* VI 429, e in parallelo: «or tristi auguri, et sogni et penser' negri | mi dànno assalto» (CCXLIX 13-14); cfr. CCLXVIII 82; *Tr. Fame* Ia 4.

5-6. *Qual* ... *assalir deve*: come quello che è già malato nel corpo (*nervi* ... *polsi*) e nello spirito (*penser'*), e s'aspetta di essere assalito dalla febbre ... cosí mi sentivo io (v. 7). Per la similitudine Castelvetro rimanda a *Inf.* XVII 85-88: «*Qual* è colui che sí presso ha il riprezzo | de la quartana ... | e triema tutto pur guardando 'l rezzo, | *tal* divenn'io...» Di fatto la *domestica febbre* è una febbre periodica, come la terzana o la quartana. Per *i nervi e i polsi* il rimando obbligato è a «le vene e i polsi» tremanti di *Inf.* I 90; cfr. nota a CCCXIX 8. *penser' egri*: con latinismo (anche *Tr. Et.* 54: «egri del tutto e miseri mortali!», e *Tr. Fame* Ia 9) forse ispirato alla *aegritudo animi* di sant'Agostino (*Conf.* VIII IX 21).

7. *tal*: correlato a *Qual*. Il tema di chi soffre i mali fisici e mentali prima che vengano è di Seneca in una lettera a Lucilio, LXXIV 32-33: «Si vero aliquod timetur malum ... sic infirmus animus multo ante quam opprimatur malis quatitur» (E. Proto, in «Rassegna Critica della Letteratura Italiana», VIII [1903]). *non sappiend'io che leve*: pur non sapendo quanto veloce venisse la fine del mio imperfetto benessere (v. 8). La stessa formula, con altra forma di distinguo semantico, nel sonetto dell'usignolo: «O *che lieve* è inganar chi s'assecura!» (cfr. nota a CCCXI 9). Notabile l'*enjambement* in intreccio allitterante *leve* | *venisse* (come *chiave* | *avete* di LXIII 11-12, ecc.).

8. *'l fin* ... *non integri*: la fine dei miei beni manchevoli, non mai interi, voluti sempre a metà, tra speranza e timore, dolce e amaro. Nel sostantivo *ben(i)*

CCCXXIX

O giorno, o hora, o ultimo momento,
o stelle congiurate a 'mpoverirme!
O fido sguardo, or che volei tu dirme
partend'io per non esser mai contento?

Or conosco i miei danni, or mi risento:
ch'i' credeva (ahi credenze vane e 'nfirme!)
perder parte, non tutto, al dipartirme;
quante speranze se ne porta il vento!

Ché già 'l contrario era ordinato in cielo,
spegner l'almo mio lume ond'io vivea,
et scritto era in sua dolce amara vista;

ma 'nnanzi agli occhi m'era post'un velo
che mi fea non veder quel ch'i' vedea,
per far mia vita súbito piú trista.

Elemento centrale del trittico CCCXXVIII-CCCXXX sul tema d'una separazione che all'improvviso è diventata permanente. I sintomi di malessere e di febbre enunciati dalle quartine di CCCXXVIII sono qui integrati da un «commento del cuore» (Chiòrboli) espresso in una gamma di sospiri, «ahi credenze vane e 'nfirme!» (v. 6), anche letterari, «quante speranze se ne porta il vento!» (v. 8), ricordando Ovidio, interrotti però dalla tagliente assolutezza d'un gioco etimologico allitterante, *perder parte* ... *al dipartirme* (v. 7), dove anche la *parte* è un *tutto* non conosciuto per intero. Al momentaneo addio, di per sé prodigo d'illusioni e di speranza nel ritorno, subentra una definitiva lontananza, per cui quel giorno, quell'ora e quel momento sono davvero gli ultimi in terra, senza che l'amante abbia potuto *antivedere* la perdita (CCCXXX 6). Il connettivo emotivo dei tre sonetti, ripresi in sintonia dalla canzone *Solea da la fontana* CCCXXXI, poggia sulla tensione tra un caro sguardo, che tacitamente annuncia il vero con le battute d'un discorso diretto (CCCXXVIII 13-14, CCCXXX 10-14, CCCXXXI 53-54), e quel *velo* che in tutto il *Canzoniere* è la cifra dell'incomprensione tra sé e le cose, e quindi di vera lontananza e d'infelicità; un velo opaco (vv. 12-13), fonicamente esaltato dall'intrico allitterante delle terzine, *vivea*, *vista*, *non veder* ... *vedea*, *vita*, in verticale e in orizzontale, che mirabilmente fa da schermo alla percezione della cosa ma non alla memoria e alla scrittura.

Sonetto su cinque rime secondo lo schema ABBA ABBA, CDE CDE. Assonanti AC, *-ento*, *-elo*.

BIBLIOGRAFIA: Agosti, *Modernità letteraria*, pp. 25-27.

1. *O giorno*...: lo stesso giorno di addio del sonetto CCCXXVIII 1, sentito analiticamente come ultima *hora* e ultimo *momento*. Cosí CI 9-10: «So come i dí, come i momenti et l'ore | ne portan gli anni...»; *Fam*. II 7, 4 («dies horas momenta dinumerat») e XXIV 1, 13.

2. *o stelle*: crudeli ed «impie» stelle in congiunzione negativa quel giorno, come all'inverso pianeti concordemente benigni in XXIX 43-45, CCCXXV 61-68. *a 'mpoverirme*: tema della povertà della terra e dell'Io anticipata da CCCXXVI 2-3, «o crudel Morte; or ài 'l regno d'Amore | impoverito», con richiamo agli occhi «miseri et mendici» del testo che precede, cfr. nota a CCCXXVIII 11.

3. *O fido sguardo*: gli occhi fidati che dicono il vero (allora poco leggibile per quel *velo* d'incomprensione del v. 12), gli stessi «occhi ... duo amici piú fidi» di CCCXIV 11-12, le due «stelle fide» di CLX 6, con cercato richiamo interno; *fido* è infatti scritto su rasura nell'autografo Vaticano lat. 3195. Su questo sguardo si accumula l'aggettivazione positiva in apertura del sonetto che segue, «Quel vago, dolce, caro, honesto sguardo...» (CCCXXX). *volei*: volevi (comune forma ridotta, come *potêi*, CCCXIV 7).

4. *partend'io*: quando m'allontanavo da quello sguardo. La stessa situazione di CCCXIV 12-14: «quando a lor [occhi] come a' duo amici piú fidi | *partendo* ... | i miei cari penseri e 'l cor, lasciai», per altro similare a una situazione 'in vita': « I dolci colli ov'io lasciai me stesso, | *partendo* onde partir già mai non posso» (CCIX 1-2). Implicazione col tema iniziale della canzone CCCXXXI, «Solea da la fontana di mia vita | allontanarme...». *per non esser mai contento*: per non essere mai soddisfatto di quel che possiedo (sia pure imperfettamente, come indicano i *ben' non integri* di CCCXXVIII 8), per quella scontentezza conoscitiva che spinge a «cercar terre et mari» (tema iniziale della canzone CCCXXXI); ma l'interpretazione corrente è «per non essere mai piú felice»: il che risulta contraddittorio con quanto segue nel testo, perché ancora il poeta non ha letto il messaggio di quello sguardo. Un *per* causale che infatti si oppone al *per* finale dell'ultimo verso: «per far mia vita súbito piú trista».

5. *Or* ... *or*: in opposizione all'*hora* del sogno e dell'illusione (v. 1) e in coincidenza con l'ora amara di CCCXXVIII 9, «*or* in ciel chiari et felici». *conosco* ... *mi risento*: vedo quanto ho perduto ... mi riscuoto, torno in me; cfr. nota a CCXCVIII 9.

6. *credeva*: credevo, in gioco etimologico con *credenze*. *credenze* ... *'nfirme*: immaginazioni vane e inconsistenti, come le speranze che il vento porta via (v. 8), «O caduche speranze, o penser' folli» (CCCXX 5), per cui note a CCXII 8 e CCCIV 7-8. La dittologia *vane e 'nfirme* esprime il contrario di quel *solidum et firmum* agostiniano che strappa all'infelicità (*Conf*. IV VII 12); cfr. CCCXXVIII 5.

7. *perder* ... *al dipartirme*: credevo, quando mi allontanai [v. 4], di perdere una porzione del mio bene, non tutto quanto; dove in quel *tutto* è inclusa anche la perdita della speranza di rivederla, enunciata poi in CCCXXXI 9, cfr. nota a CCCXXX 2. Sul tema del male minore, quindi in situazione altra, ma sempre con una dama col volto coperto al momento del distacco, Bernart de Ventadorn, *Era·m cosselhatz*, 28-30: «que mais val, mon essien, | qu'eu ay' en leis la meitat | que·l tot perda per foldat» (Poli, *Bernart de Ventadorn*, pp. 26-27).

8. *quante speranze* ... *vento*: ricordo di Ovidio, *Am*. I VI 51-52: «Fallimur: inpulsa est animoso ianua vento. | Ei mihi! quam longe spem tulit aura meam!» (Castelvetro); cfr. nota a CCLXVII 14.

9. *'l contrario*: il contrario di quanto credevo, cioè in cielo era scritto il *per-*

der … tutto, non *parte*. *ordinato in cielo*: stabilito da Dio, secondo le imperscrutabili leggi divine scritte nel cuore e nelle menti degli uomini, secondo l'apostolo Paolo, *Hebr* X 18.

10. *spegner*: che fosse spento (infinito coordinato al modo finito *era ordinato*, equivalente a un congiuntivo di valore ottativo). Richiamo interno a «o crudel Morte … | e 'l lume ài spento» del vicino sonetto *Or ài fatto l'extremo*, cfr. nota a CCCXXVI 3-4. Il verbo forte ad attacco di verso raddoppia fonicamente e sentimentalmente il messaggio di *perder*, v. 7; cfr. CCC 13. *almo … lume*: la luce di quegli occhi che sono fonte di vita, *ond'io vivea*, il dolce *lumen* sapienziale dal quale «vita piove» (CCCXXVIII 10). Sintagmi paralleli con la stessa funzione: *Almo Sol* (nota a CLXXXVIII 1) e *alma luce* (nota a CCXX 12), cfr. note a CCVII 14 e a CCCXXVII 6.

11. *et scritto … vista*: e lo stesso *contrario* era scritto nel suo aspetto dolce e amaro (quindi leggibile: tema di CCCXXXI 49-52). Per il tipico ossimoro petrarchesco cfr. CXXIX 21, CLVII 6, CCV 6, CCXCVI 3; per la clausola in fin di verso in situazione similare cfr. l'*amata vista* di CCCXIV 3.

12. *'nnanzi agli occhi … un velo*: il *velamen* (paolino) che impedisce di vedere il vero, come nel luogo parallelo della canzone XXVIII 61-63: «Dunque ora è 'l tempo … da squarciare il velo | ch'è stato avolto intorno agli occhi nostri»; lo stesso velo d'incomprensione e d'incomunicabilità di XI 12-14, XXXVIII 7, LXX 35, LXXII 55-58, e lo stesso *mortal velo* della carne (CCCXXXI 55-57).

13. *mi fea*: mi faceva; cfr. XXIII 82, CCLXIX 6, CCLXX 19, CCCXXV 30, CCCXXXI 15. *non veder*: con l'*oculus mentis* o *cordis*. Variazione sul tema nel sonetto che segue, con una mente lenta e pigra nell'*antivedere* il male, che pure è scritto chiaramente in quegli occhi (CCCXXX 5-8). Simile ambiguità sul tema del *vedere* ad inizio di CCLXXX. Cfr. Catullo, LXIV 55: «necdum etiam sese quae visit visere credit» (Nolhac, *Pétrarque et l'humanisme*, I, p. 169).

14. *vita … piú trista*: piú infelice, quando all'improvviso, *súbito*, cade il *velo* che lascia posto al vero. Alla scadenza del primo emistichio quinario *vita* pone una pseudo-rima in rapporto paronomastico con *vista*, v. 11.

CCCXXX

Quel vago, dolce, caro, honesto sguardo
dir parea: «To' di me quel che tu pôi,
ché mai piú qui non mi vedrai da poi
ch'avrai quinci il pe' mosso, a mover tardo».

Intellecto veloce piú che pardo,
pigro in antivedere i dolor' tuoi,
come non vedestú nelli occhi suoi
quel che ved' ora, ond'io mi struggo et ardo?

Taciti sfavillando oltra lor modo,
dicean: «O lumi amici che gran tempo
con tal dolcezza feste di noi specchi,

il ciel n'aspetta: a voi parrà per tempo;
ma chi ne strinse qui, dissolve il nodo,
e 'l vostro per farv'ira vuol che 'nvecchi».

Il messaggio degli occhi di madonna nell'ultimo giorno, un addio e un appuntamento nell'oltrevita, piú sentito sulla pelle che mentalmente decifrato, è enunciato negli ultimi versi di CCCXXVIII: «Rimanetevi in pace, o cari amici | ... rivedrenne altrove». In questo sonetto il muto linguaggio di quel «vago, dolce, caro, honesto sguardo» è ripreso in due frasi piú vaste che invadono quasi tutto il testo. La prima battuta della prima quartina è marcata da una somma di monosillabi allitteranti ed equivocanti in un'insolita sovrapposizione di timbri forti e leni, fatti piú per esaltare i suoni che per produrre senso: «*To'* di me quel che tu *pôi*, | *ché* mai piú *qui* non mi vedrai da *poi* | ch'avrai quinci il *pe'* mosso...» (vv. 2-4); anche la seconda battuta delle due terzine, introdotta da una soluzione similmente *enjambante* («Quel vago ... sguardo | dir parea», «Taciti sfavillando ... | dicean»), non è senza sforzo fonico, logico e sintattico, con una rima 'aspra' biconsonantica di *specchi* con *(i)nvecchi*, come nella situazione 'sottile', stilisticamente rilevata, del sonetto *Il mio adversario* (XLV), e con una rima ancora equivoca sulla variazione sintagmatica di *tempo* (vv. 10 e 12). L'illeggibilità *in re* delle femminili allusioni ad un allontanamento degli amanti tra tempo e senza tempo, tra *voi* e *noi* (vv. 11 e 12), cominciato pianamente nel sonetto *L'ultimo, lasso* CCCXXVIII, primo elemento del ciclo, è addebitato nella seconda quartina (il solo 'libretto' dell'Io in questo testo) a un «Intellecto ... | pigro in antivedere i dolor'» (vv. 5-6); di fatto il risultato non è una previsione dolorosa ma una retrocessione altrettanto amara, concentrata sull'invariabilità della giuntura *ond'io mi struggo et ardo*, valevole tanto allora quanto ancora, davanti al caldo e sempre enigmatico *sfavillare* degli occhi della donna del Libro.

Sonetto su cinque rime secondo lo schema ABBA ABBA, CDE DCE.

1. *Quel vago* ... *sguardo*: il deittico d'apertura segnala la continuità di questa somma aggettivale col *fido sguardo* del sonetto che precede, CCCXXIX 3; *vago* indica tanto la bellezza quanto la mobilità di quegli occhi, tipica di madonna (e di Sapienza), come nella seconda *cantilena oculorum*: «Vaghe faville, angeliche, beatrici | de la mia vita» (LXXII 37-38, CXCII 12, cfr. nota a CCCLIII 1); *Quel vago*... è anche l'*incipit* del sonetto CXXIII. *dolce, caro*: cumulo affettivo, come nella sestina CCXIV 13, «Caro, dolce, alto et faticoso pregio». *honesto*: a ripresa delle *faville honeste* di CCCXXVIII 12, primo elemento del trittico omotematico, con risposta nel *guardo honesto et lieto* della sestina raddoppiata *Mia benigna fortuna* CCCXXXII 23.

2. *To'* ... *pôi*: togli, prendi quanto puoi prendere di me. È il tema finale della ballata XIV, con quel viatico di conforto preso dagli occhi dell'altro: «prendete or a la fine | breve conforto a sí lungo martiro». La forma *To'* (ridotta per quell'usura colloquiale-affettiva tipica della seconda persona singolare; Rohlfs) pone una pseudo-rima con *pôi* alla clausola interna del primo emistichio quinario. Simile gioco di monosillabi nel sonetto del Po, cfr. nota a CLXXX 1.

3-4. *mai piú qui*: in terra. Sintagma di ripresa tematica con CCCXXVIII 14, «*Qui mai piú* no, ma rivedrenne altrove», cfr. CCL 14. *da poi* ... *mosso*: dopo che avrai mosso il piede di qui. Rima equivoca, *enjambement* e risonanza interna di *avrai* con *vedrai* dentro un cumulo monosillabico; cfr. XXIII 87. *a mover tardo*: il passo è lento a muoversi (verbo neutro per medio) da quel luogo, cosí come sono *tardi et lenti* i passi dell'amante solitario di *Solo et pensoso* (XXXV 2); è la situazione di resistenza alla lontananza descritta in XV 5-8; il solo Daniello cita Ovidio, *Rem. am.* 216: «stabit et in media pes tibi saepe via».

5. *Intellecto*: la mente insolitamente lenta a capire, in sintonia con i tardi passi dell'amante che si allontana, come nella canzone CCCXXXI 49-52, «Se stato fusse il mio poco intellecto | meco al bisogno ... | ne la fronte a madonna avrei ben lecto...». *veloce piú che pardo*: non comune immagine di agilità che risale al profeta Abacuc, «Leviores pardis equi eius, et velociores lupis vespertinis» (*Hab* I 8); «genus varium ac velocissimum» secondo Isidoro, *Etym.* XII II 10; la comparazione, innovativa rispetto ai Bestiari medievali, è applicata alla sfera dell'Io da Giraut de Bornelh, che si descrive piú scattante d'un leopardo: «que plus sui salhens que leupartz» (*Can lo glatz e·l frechs e la neus*, 7); cosí in *Tr. Pud.* 37-40: «Non corse mai sí levemente al varco | d'una fugace cerva un leopardo | libero in selva ... | che non fusse stato ivi *lento e tardo*»; cfr. LVII 4, CCCXIX 1.

6. *pigro*: antitetico a *veloce*, come il «pigro animal» che si sveglia soltanto a frustate nella ballata LXIII 9. In parallelo la dittologia «tarde et pigre» di LVII 1, il «debile stile, | pigro da sé» di LXXI 8-9, la «ragion pigra» di *Tr. Cup.* IV 148. *antivedere*: prevedere. Verbo dantesco, *Inf.* XXVIII 78; *Purg.* XXIII 109 e XXIV 46.

7. *vedestú*: vedesti tu (forma anche cavalcantiana e dantesca, con postposizione del pronome nella frase interrogativa; cfr. *Donna pietosa*, 26; CV 86; *Quella ghirlanda*, 5-7). Tema del «non veder» condizionato di CCCXXIX 13.

8. *quel che ved'ora*: quello che vedi ora, cioè i segni d'un ultimo addio, non letti allora. Forte allitterazione verticale delle clausole interne, *veloce*, *antivedere*, *vedestú* (tutte al settenario), *ved(i)*. *ond'io* ... *ardo*: per i quali occhi ancora mi consumo e m'infiammo. La tipica dittologia dell'amante *mi struggo et ardo*, che presuppone il *lume*, la *luce* e il *sol* degli «occhi suoi» sfavillanti (quindi in una sfera di caldo amoroso, v. 9), riconsegna l'amante all'attualità del passato, come dimostra la situazione dei *loci paralleli*: «et m'è rimasa nel pensier la luce | che m'arde et strugge dentro» (XVIII 3-4), «ardomi et struggo anchor com'io solia»

(CXII 3), «perir ... per questa luce, | ché da lunge mi struggo et da presso ardo» (CXCIV 13-14). Pertanto la spiegazione «per la quale io mi struggo di dolore, e ardo di fiamma maggiore» (Biagioli presso Santagata) sembra forzata, laddove è enunciato ellitticamente non un cambiamento sentimentale ma un salto all'indietro, solo rovesciato 'in morte' nella consecuzione dei due verbi.

9-10. *Taciti* ... | *dicean*: rinvio interno a «tacendo dicea» d'un similare colloquio di sguardi (CXXIII 13, CV 61). Altro *enjambement* del testo. *sfavillando*: in un misto di calore e di luce. Tipico verbo delle *faville*-occhi della donna del Libro (CCCXXVIII 12), «'l dolce sfavillar degli occhi suoi» (CXI 11), «i begli occhi davanti | ... | li veggio sfavillare, ond'io sempre ardo» (CXXVII 60-65), «Dal bel seren de le tranquille ciglia | sfavillan sí le mie due stelle fide» (cfr. nota a CLX 6). *oltra lor modo*: piú di quanto sfavillassero di solito, in accordo con le «faville ... nove» di CCCXXVIII 12. *lumi amici*: gli occhi del poeta-amante, gli stessi «cari amici» del primo sonetto della microsequenza, CCCXXVIII 13; cfr. nota a CCCXIV 12. *gran tempo*: a lungo. Soluzione temporale dantesca, per cui cfr. nota a LXX 12-14, sempre in rima equivoca con *(per) tempo*. *tal dolcezza*: quella *mira dulcedo* contemplativa che sembra inerente al tema degli specchi-occhi. *feste di noi specchi*: faceste specchi di noi occhi, «in noi vi specchiaste mirando fisi» (Chiòrboli). Un tema di dolcezza estatica come quella emanata dagli occhi-specchi della donna di Bernart de Ventadorn, «que·m laisset en sos olhs vezer | en un miralh que mout me plai...» (*Can vei la lauzeta mover*, 19-22), simile e coeva di Enide nel romanzo di Chrétien de Troyes, vv. 439-41: «qui fu faite por esgarder, | qu'en li se peust on mirer | aussi con en un mireour»; cfr. nota a CCCXII 11. Ma dominante il ricordo anche verbale della situazione (contemplativa) di *Par.* XXI 16-18: «Ficca di retro a li occhi tuoi la mente, | e *fa di quelli specchi* a la figura | che 'n questo specchio ti sarà parvente» (Castelvetro). Il perfetto forte *feste* è analogico.

12. *n'aspetta*: ci aspetta (sono ancora gli occhi della donna desiderata in cielo che tacitamente parlano agli occhi dell'amante, *voi*). Situazione similare in CCLXXV 1-3: «Occhi miei, oscurato è 'l nostro sole; | anzi è salito al cielo, ... | ivi il vedremo anchora, *ivi n'attende*». *voi*: gli occhi «amici» del poeta-amante. *per tempo*: presto, troppo presto; cfr. LXXXVI 13, nota a CCV 14.

13. *chi*: Dio, come indica l'evento «ordinato in cielo» enunciato nel sonetto che precede (CCCXXIX 9), nonché i *loci paralleli*: «qual sententia divina | me legò inanzi, et te prima disciolse?» (CCLXX 97-98), «anzi laudate Lui | che lega et scioglie» (nota a CCLXXV 13). Per altri Natura (Vellutello, Daniello, Ponchiroli) o Fortuna (Gesualdo). *ne strinse ... nodo*: chi ci legò qui in terra alla vita [il *ne* isola sempre gli occhi dentro l'intera persona] ora scioglie il *nexus* di anima e corpo. Lo stesso *nodo* nell'alternanza di legare e sciogliere nel sonetto *I' pensava*: «quel bel nodo ... | onde Morte m'assolve, Amor mi lega», per cui nota a CCCVII 4.

14. *e*: con valore avversativo. *'l vostro*: il *nodo* vitale dei «lumi amici», cioè della persona dell'amante; cfr. nota al v. 13. *per farv'ira*: per farvi soffrire (*ira* è nell'antica accezione francese e provenzale di 'pena, rammarico', cfr. CCCXXXII 14, 62). Richiamo interno e concordanza interiore con l'*explicit* di CCCXXIX, «*per far* mia vita súbito piú trista». *vuol che 'nvecchi*: chi «dissolve il nodo» (abolizione della temporalità) vuole che questo vostro *nexus* temporale diventi vecchio. Tema della disparità dell'eterno e del transeunte ripresa in CCCLXII 12-14. Allitterazione finale dell'ultima terzina, *voi*, *dissolve*, *vostro*, *farv(i)*, *'nvecchi*, in armonia con la fine del testo che precede; cfr. introduzione a CCCXXIX.

CCCXXXI

Solea da la fontana di mia vita
allontanarme, et cercar terre et mari,
non mio voler, ma mia stella seguendo;
et sempre andai, tal Amor diemmi aita,
in quelli exilii quanto e' vide amari,
di memoria et di speme il cor pascendo.
Or, lasso, alzo la mano, et l'arme rendo
a l'empia et vïolenta mia fortuna,
che privo m'à di sí dolce speranza.
Sol memoria m'avanza,
et pasco 'l gran desir sol di quest'una:
onde l'alma vien men frale et digiuna.

Come a corrier tra via, se 'l cibo manca,
conven per forza rallentare il corso,
scemando la vertú che 'l fea gir presto,
cosí, mancando a la mia vita stanca
quel caro nutrimento in che di morso
die' chi 'l mondo fa nudo e 'l mio cor mesto,
il dolce acerbo, e 'l bel piacer molesto
mi si fa d'ora in hora, onde 'l camino
sí breve non fornir spero et pavento.
Nebbia o polvere al vento,
fuggo per piú non esser pellegrino:
et cosí vada, s'è pur mio destino.

Mai questa mortal vita a me non piacque
(sassel Amor con cui spesso ne parlo)
se non per lei che fu 'l suo lume, e 'l mio:
poi che 'n terra morendo, al ciel rinacque
quello spirto ond'io vissi, a seguitarlo
(licito fusse) è 'l mi' sommo desio.
Ma da dolermi ò ben sempre, perch'io
fui mal accorto a proveder mio stato,
ch'Amor mostrommi sotto quel bel ciglio
per darmi altro consiglio:
ché tal morí già tristo et sconsolato,
cui poco inanzi era 'l morir beato.

Nelli occhi ov'habitar solea 'l mio core
fin che mia dura sorte invidia n'ebbe,
che di sí ricco albergo il pose in bando,
di sua man propria avea descritto Amore
con lettre di pietà quel ch'averrebbe
tosto del mio sí lungo ir desïando.
Bello et dolce morire era allor quando,
morend'io, non moria mia vita inseme,
anzi vivea di me l'optima parte:
or mie speranze sparte
à Morte, et poca terra il mio ben preme;
et vivo; et mai nol penso ch'i' non treme.

Se stato fusse il mio poco intellecto
meco al bisogno, et non altra vaghezza
l'avesse disvïando altrove vòlto,
ne la fronte a madonna avrei ben lecto:
«Al fin se' giunto d'ogni tua dolcezza
et al principio del tuo amaro molto».
Questo intendendo, dolcemente sciolto
in sua presentia del mortal mio velo
et di questa noiosa et grave carne,
potea inanzi lei andarne,
a veder preparar sua sedia in cielo:
or l'andrò dietro, omai, con altro pelo.

Canzon, s'uom trovi in suo amor viver queto,
di': Muor' mentre se' lieto,
ché morte al tempo è non duol, ma refugio;
et chi ben pò morir, non cerchi indugio.

Canzone apparentemente evocativa d'un viaggio che allontana da quella sorgente di vita che è madonna, come altri testi del *Canzoniere*, a cominciare dal sonetto *Io mi rivolgo indietro* (XV). Le parole tipiche della situazione sono fitte: *allontanarme*, *exilii ... amari*, *corrier tra via*, *camino*, *pellegrino*, nonché la stessa formula *dolce speranza* (v. 9), che in Dante sigla in clausola la canzone di lontananza *La dispietata mente* (v. 27) e anche la stanza di canzone *Lo meo servente core*, dove una dolce speranza di ritorno s'incrocia con la *mente* o memoria dell'assente che va di compagnia (vv. 8 e 12). Ma qui al binomio vitale «di memoria e di speme» (v. 6) è sottratta la *Spes* (vv. 9-10), *fluctus animi* positivo vòlto al futuro, e quindi il viaggiatore, ripiegando su se stesso, ritorna alla memoria del passato e a quell'ultimo giorno dell'addio evocato nella *suite* di velati presagi dei sonetti CCCXXVIII-CCCXXX. Se le prime due stanze dunque modulano i temi della

lontananza, con un viaggio che assomiglia sempre piú a un *iter vitae* e con un *corrier tra via* sempre piú simile a un pellegrino di questo mondo e straniero in terra (scorrimento d'immagine avvertibile agli estremi della seconda stanza, vv. 13 e 23, nel quadro della *peregrinatio in corpore* come condizione di lontananza e di *absentatio* tratteggiata nel sonetto XVI), il resto della canzone rimodula i temi del trittico che precede nel Libro, con richiami verbali marcati specialmente nell'ultima stanza, dove è ripreso in diretta il discorso muto e indecifrato degli occhi di madonna: «Al fin se' giunto d'ogni tua dolcezza | et al principio del tuo amaro molto» (vv. 53-54). Il punto d'incontro tra lontananza (strofe I e II) e prossimità (strofe III-V, piú congedo) è dato da quel comune ribaltamento della *dulcedo* d'un tempo nell'amaro di ora (vv. 19-20, 53-54).

Canzone di cinque stanze di dodici versi, tutti endecasillabi con un solo settenario nella sirma, secondo lo schema: ABC ABC, CDEeDD (cfr. CCCXXIII); congedo di quattro versi, gli ultimi quattro della sirma a rime baciate, EeDD.

BIBLIOGRAFIA: Bartolomeo, *Solea da la fontana*, pp. 447-67.

[I]. 1-2. *Solea* ... *allontanarme*: situazione che getta luce sul tacito addio dei tre sonetti del ciclo che precede (CCCXXVIII-CCCXXX), con variazione sul tema dell'allontanamento forzato e doloroso (CCCXXIX 4, CCCXXX 4). Attacco similare del sonetto «*Solea lontana* in sonno consolarme...» (CCL); lo stesso imperfetto sigla anche la microsequenza CCXCIV-CCXCVI. Qui *Solea* è prima persona. *fontana di mia vita*: la donna che è fonte di vita, *fons vitae*, su modello scritturale, *Ps* XXXV 10; *Prov* XIII 14, XIV 27. Variante d'immagine rispetto all'«almo mio lume ond'io vivea» di CCCXXIX 10. *cercar* ... *mari*: percorrere terra e mare, la *quête* conoscitiva del protagonista del Libro a integrazione della ricerca amorosa (entrambe frustrate). In parallelo la terza stanza della terza *cantilena oculorum*, con il ricorso ad una medesima «fontana d'ogni mia salute» (LXXIII 43), nonché l'*inquisitio* insoddisfatta della canzone CCVII 56-57: «Per cercar terra et mar da tutti lidi, | chi pò saver tutte l'umane tempre?»; cfr. CCCLX 46, CCCLXVI 83.

3. *voler* ... *stella*: la volontà contrapposta al destino. Ciò non contraddice la spiegazione del continuo *cercare* nella lettera *Posteritati*: «vera tamen causa erat multa videndi ardor ac studium», perché la stella è anche un lume d'orientamento; cfr. *Inf.* XV 55. Richiamo alle «stelle congiurate a 'mpoverirme» di CCCXXIX 2. Per il tema cfr. anche CCLIII 12-14.

4-6. *et sempre andai* ... *il cor pascendo*: e sempre, in questi allontanamenti amari come un esilio, mi sono nutrito di ricordi e di speranza. Dell'amarezza di questi *exilii* è testimone Amore («quanto e' vide amari»), che soccorre l'amante-pellegrino con sogni e illusioni, *tal Amor diemmi aita*. L'antica perifrasi gerundiale *andai* ... *pascendo* porta tutta la lenta partecipazione del soggetto all'azione; cfr. nota a XXXV 2. *Loci paralleli*: «preme 'l cor di desio, di speme il pasce» (CCLXIV 58), «di tua memoria et di dolor si pasce» (CCCV 11), cfr. XCIII 14, CXXX 5. L'aggettivo *amari* dà una rima ricca con *mari*.

7. *Or*: lo stesso avverbio temporale di consapevolezza e di sconfitta dominante nel trittico che precede, «or conosco i miei danni, or mi risento» (cfr. nota a CCCXXIX 5). *lasso*: oimè. *alzo la mano*: in segno di resa, come nella canzone all'Italia, «alzando il dito colla morte scherza» (nota a CXXVIII 67). Daniello ricorda Turno «dextram precantem | protendens» e «victum tendere palmas», *Aen.* XII 930-31 e 936. *l'arme rendo*: consegno le armi. La stessa doppia metafora in *Sen.* XII 2: «victus sum, tollo digitum, reddo arma».

8. *empia*: rinvio interno all'«empia Fortuna» di CXVIII 7, nonché alle stelle impietose, *impie et felle*, della canzone *Tacer non posso*, cfr. nota a CCCXXV 67.

9. *privo m'à*: mi ha privato, come in CCCLIV 11. *sí dolce speranza*: antitetica agli *exilii* ... *amari* del v. 5.

10. *Sol* ... *m'avanza*: mi rimane soltanto la memoria (del binomio vitale *memoria* e *speme*, v. 6). Ad inizio di verso l'avverbio *Sol*, ribattuto dal *sol* interno del v. 11, fa eco a *SOLea* iniziale, un puro ricordo fonico d'uno stato passato. Cosí nel *planctus* CCLXVIII 32: «questo m'avanza di cotanta spene».

11. *pasco* ... *di quest'una*: alimento il desiderio soltanto con quest'unico cibo (v. 13) e nutrimento (v. 17) della memoria. Per il *gran desir(e)* cfr. nota a XI 3.

12. *onde*: per questo, per la mancanza di quel cibo completo e appagante di memoria e di speranza. *l'alma* ... *digiuna*: la mia anima fragile [cfr. nota a LXIII 5] e senza nutrimento viene meno, non ha piú forza; forse in trasparenza la figura del *viator sitiens* di *Eccli* XXVI 15, ripresa dal *corrier tra via* della seconda stanza, vv. 13-15. La stessa dittologia aggettivale dentro una metafora parallela in *Tr. Fame* IIa 89-90: «Poi vidi ond'ave appoggi ed alimenti | nostra memoria fragile e digiuna», simile alla «vertú fragile et stanca» di CLII 9.

[II]. 13-15. *Come* ... *gir presto*: come un corriere, come un messo strada facendo [gli «alati corrieri» di CCCXLVIII 10 sono gli angeli], se gli manca di che sostenersi, è costretto [*conven*, con l'idea di necessità usuale in antico, cfr. XXV 14, LV 8, ecc.] per forza a rallentare il passo, scemandosi [verbo neutro per medio] la forza [*vertú*] che lo faceva [*fea*, cfr. CCCXXIX 13] andare veloce, cosí... Il *corso* indica tanto il 'percorso' quanto la 'corsa' verso la mèta (in gioco etimologico con *corriere*) secondo l'ambiguità del lemma operante nella sestina CCXIV. Il *corrier* può richiamare lo *stanco corriero* del sonetto epistolare a Stramazzo da Perugia che appunto comincia «A faticosa via stanco corriero | carco di pianto...» (Solerti, XXXV; cfr. introduzione a XXIV). La continuità interstrofica della metafora del pascersi e del cibo è segnata formalmente dall'assonanza di *-anza* della prima stanza (vv. 9-10) con *-anca* della seconda (vv. 13 e 16).

16. *cosí*: correlato a *Come* del v. 13, col verbo principale rinviato al v. 20, *mi si fa*. *a la mia vita stanca*: cioè all'Io affaticato come un corriere «tra via», ansioso d'arrivare alla mèta; cosí il *peregrinus* «dal camino stanco» del sonetto XVI 8. La stessa clausola in fin di verso in CCCLIX 2, similare in CCCXXVII 3; CXXVII 61.

17-18. *caro nutrimento*: speculare al *cibo* del v. 13, con quell'affetto in piú dell'aggettivo, caro, spirituale e prezioso, *panis vitae* (*Io* VI 35), come si addice alla speranza; cfr. *Tr. Mor.* I 164: «cui nutrimento a poco a poco manca». *in che di morso | die'* ... *cor mesto*: nel quale affondò i denti chi [la Morte, con un *chi* come al solito arcanamente evasivo, con in piú lo strappo dell'*enjambement* in contesto allitterante, cfr. nota a CCCXXX 13] denuda il mondo della sua bellezza e fa triste il mio cuore. Il morso è «per continuare la metafora della fame» (Daniello). In parallelo: «gli extremi morsi | di quella ch'io con tutto 'l mondo aspetto» (CXX 5-6); *Purg.* VII 31-32, «pargoli innocenti | dai denti morsi de la morte» (Ferrari). Il tema del «mondo ... nudo» e impoverito è comune al vicino sonetto CCCXXVI 1-8; CCCXXVII 4.

19. *il dolce* ... *molesto*: la doppia coppia antitetica, la dolcezza che si rovescia in asprezza e il piacere intenso che diventa persecutorio e molesto, corrisponde sul piano della similitudine al contrasto di *gir presto* e di *rallentare* del *viator* «tra via» (vv. 13-15). Lo stesso *bel piacer* in CCXLI 3, cfr. XXIII 169. Altro *enjambement* allitterante, *molesto | mi si fa*.

20-21. *mi si fa*: diventa per me. *d'ora in hora*: ricorrente sintagma del sentimento del tempo contato al negativo; cfr. CLII 13, CCLXXI 1, CCCXLIX 1, nota a CCCLVI 7-8. *onde*: per questa acerbità e molestia che progressivamen-

27. *'l suo lume ... mio*: la luce della vita, *lux mundi* [cfr. CCCXXXVIII 1], è il mio sole. Per alcuni *suo* indica Amore (Daniello, Gesualdo, Moschetti, Ponchiroli), che infatti senza quel sole rimane cieco (CCCXXXVIII 2): ma Amore è sempre un Doppio di sé, quindi già racchiuso in *mio*; cfr. CXCII 1. Il *lume* è voce tematica nei cinque sonetti che precedono, CCCXXVI 4, CCCXXVII 3 e 6, CCCXXVIII 10, CCCXXIX 10, CCCXXX 10.

28. *poi che*: dopo che. *morendo ... rinacque*: il tema della rinascita in cielo (cfr. nota a CCLXXIX 14; CCLXXVIII 8) sembra verbalmente improntato alla seconda nascita del battesimo secondo Giovanni, «nisi quis renatus fuerit denuo, non potest videre regnum Dei ... nisi quis renatus fuerit ex aqua et Spiritu Sancto, non potest introire in regnum Dei. Quod natum est ex carne caro est, et quod natum est ex Spiritu spiritus est ... Oportet vos nasci denuo. Spiritus ubi vult spirat...» (*Io* III 3-8), come sembra indicare la parola *spirto*, v. 29.

29. *quello spirto*: la donna ideale del Libro, di per sé uno «spirto celeste, un vivo sole» (XC 12, CCCXXXV 4), *spiritus vitae*. *ond'io vissi*: del quale ho vissuto, come da «fontana di mia vita» (v. 1). Richiamo interno al trittico omotematico che precede: «l'almo mio lume *ond'io vivea*» (CCCXXIX 10). *seguitarlo*: inseguire quello *spirto*. La stessa situazione e lo stesso verbo (qui in variante frequentativa) nel *planctus* CCLXVIII 5-6: «et volendol seguire, | interromper conven quest'anni rei»; cfr. CCCXXIV 8-9.

30. *licito fusse*: frase parentetica desiderativa ('oh fosse lecito seguirlo, se mi fosse concesso!'). *sommo desio*: la massima aspirazione; nel sonetto *Mira quel colle* CCXLII 12 la donna stessa.

31. *Ma*: fa eco al forte *Mai* iniziale di stanza. *da dolermi ... sempre*: ho ben motivo di dolermi in continuazione; cfr. CCCXXXVIII 6.

32. *mal accorto*: disavveduto, sprovveduto, incauto, come nell'*incipit* «Lasso, che mal accorto fui da prima | nel giorno ch'a ferir mi venne Amore» (LXV) nella situazione archetipica d'un amante sempre impreparato. *a proveder*: a provvedere a me stesso (cfr. CXXVIII 33), e anche a prevedere la mia condizione, secondo quella riluttanza conoscitiva enunciata in CCCXXX 6, «pigro in antivedere i dolor' tuoi».

33. *ch'Amor ... ciglio*: tale condizione (di solitudine, di vedovanza) quale Amore mi fece vedere negli occhi di lei. Il sintagma *sotto quel bel ciglio*, equivalente a *Nelli occhi* nella ripresa della quarta stanza (v. 37), racchiude ed esalta il «vago, dolce, caro, honesto sguardo» di CCCXXX 1.

34. *per ... consiglio*: per suggerirmi un atteggiamento diverso da quello che avevo in mente (che era quello di «dipartirme» e di «allontanarme», credendo «perder parte, non tutto», CCCXXIX 7). Il testo fa riferimento all'incomprensione del messaggio degli occhi enunciata nei sonetti precedenti: «O fido sguardo, or che volei tu dirme | partend'io...?» (CCCXXIX 3-4), «come non vedestú nelli occhi suoi | quel che ved' ora...?» (CCCXXX 7-8), e quindi alla perdita di una norma di comportamento (*consiglio*, cfr. CCLXIV 135).

35. *tal*: taluno. Il pronome indefinito introduce la sentenza di chi avrebbe potuto vivere e morire splendidamente senza il supplizio d'una vita troppo lunga; cosí Priamo, se fosse morto prima della morte dei suoi figli e della caduta di Troia, cosí Stefano Colonna il Vecchio, «phenix unica», che si vide perire intorno figli e nipoti; questo infatti è il tema conduttore della lettera consolatoria «mixta lamentis» al vecchio Colonna: «Longa vita prestitit ut fieres Priamo similior quam Metello; Metellum quippe sepelierunt sui, suos Priamus sepelivit: multum diversa conditio!» (*Fam.* VIII 1, 14), perché alla fine è la morte a decidere della felicità d'una vita. *già*: un tempo (con allusione agli esempi an-

te cancellano dolcezza e piacere, per quella stanchezza che lentamente soppianta l'energia iniziale (la *vertú* della frase comparativa, v. 15). *camino* | *sí breve*: la via intrapresa dell'allontanamento (breve dentro l'intero corso di un'esistenza) e lo stesso breve cammino della vita, come chiarisce l'immagine del pellegrino del v. 23; cfr. *Fam.* XV 5, 9: «advena ego sum et peregrinus in terra [su *Ps* XXXVIII 13], ... exul sum viatorque *anxius vie brevis*». *non fornir spero e pavento*: spero di non completare, spero di abbreviare il cammino rimasto (aspro, molesto, senza «nutrimento» spirituale) e insieme temo che il mio breve percorso finisca, «anxius vie brevis». In appoggio all'interpretazione proposta un passo delle *Confessioni*, dove Agostino piange la perdita dell'amico «dimidium animae suae» (tema infatti ripreso e rovesciato nella quarta stanza, cfr. nota al v. 45): «et ideo mihi *horrori erat vita*, quia nolebam dimidius vivere, et ideo forte *mori metuebam*, ne totus ille moreretur, quem multum amaveram» (*Conf.* IV VI 11). Da questo *fluctus animi*, *Spes* e *Timor* intrecciati (cfr. nota a CXXIX 8), il motivo della fuga da se stesso dei versi finali di stanza, «Nebbia o polvere al vento, | fuggo...», vv. 22-23). Alla frase *non fornir spero* si oppone dunque *pavento* ... *non fornir*, con la costruzione dei *verba timendi* (cfr. LV 6). In parallelo per l'antico verbo *fornir(e)*: «Il tempo passa, et l'ore son sí pronte | a fornire il vïaggio...» (XXXVII 17-18), «et mia giornata ò co' suoi pie' fornita» (CCCLVIII 14); cosí nel sonetto del vecchio pellegrino romeo, XVI 2.

22. *Nebbia* ... *al vento*: come la nebbia o la polvere fuggono e si dissipano spinte dal vento. Ma nebbia e polvere sono potentemente addossate all'Io che fugge e si dissolve (v. 23) «tamquam pulvis quem proiicit ventus a facie terrae» (*Ps* I 4) e «sicut nebula» (*Sap* II 3). In parallelo: «ché, come nebbia al vento si dilegua, | cosí sua vita súbito trascorse» (cfr. nota a CCCXVI 5-6); «Amor m'à posto ... come nebbia al vento» (CXXXIII 1-3); CCXCIV 12; CCCL 2; *Fam.* XI 3, 10; *Afr.* II 348. Rima *en écho* con *pavento*.

23. *fuggo*: verbo scritturale della nebbia in fuga, «et transibit vita nostra tamquam vestigium nubis, et sicut nebula dissolvetur quae fugata est...» (*Sap* II 3), in posizione forte ad attacco di verso, come in XVIII 10, CLI 4, CXCIV 6, CCXXXIV 10. *pellegrino*: *viator* «tra via» (v. 13) ed esule in terra, secondo il tema paolino degli uomini «peregrini et hospites ... super terram» (*Hebr* XI 13; *2 Cor* V 6) e agostiniano (*En. in Ps.* XLI 10; cfr. nota a LIII 2; introduzione a LIV; nota ai vv. 20-21). La fine del pellegrinaggio e dell'esilio (v. 5) terreno avvicina dunque alla vera patria del cielo, dove ora è la donna.

24. *et cosí vada*: e la cosa vada cosí, nel *cupio dissolvi* dell'amante; cfr. nota a XXVII 10. *pur*: in tutti i modi, davvero. In parallelo per la *iunctura* «s'è pur mio destino»: «S'egli è pur mio destino, | e 'l cielo in ciò s'adopra, | ch'Amor quest'occhi lagrimando chiuda...» (CXXVI 14-16).

[III]. 25. *questa mortal vita*: questo passaggio in terra, in sintonia con Agostino, «in istam dico vitam mortalem an mortem vitalem» (*Conf.* I VI 7). Cosí nel *planctus* CCLXVIII 29-30: «Ma io, lasso, che senza | lei né vita mortal né me stesso amo...», e nel sonetto VIII 5-6: «in pace passavam per questa | vita mortal, ch'ogni animal desia».

26. *sassel Amor*: Amore lo sa bene. Soluzione mediale-affettiva di partecipazione del soggetto all'azione, come in «sassel chi n'è cagione, et sallo Amore» (cfr. nota a CCLXXVI 6; anche CCCXXIV 12). Stessa situazione in CCLXVIII 54: «sa ben Amor qual io divento», con Amore Doppio di sé e testimone, come qui fin dall'inizio della canzone, «Amor diemmi aita, | in quelli exilii quanto e' vide amari», vv. 4-5, poi vv. 40-41. *ne parlo*: parlo di ciò (in rima), cioè delle tenebre della vita senza quel *lume* (v. 27), secondo il tema di CCLXXVI.

tichi e autorevoli adducibili sull'argomento). *tristo et sconsolato*: infelice e senza consolazione.

36. *cui ... beato*: per il quale un momento prima [*poco inanzi*] la morte sarebbe stata dolce e consolatoria. Il raddoppio antitetico *morí già tristo / morir beato* è speculare a *visse ... lieto / vive piú tristo* della sestina 'doppia' CCCXXXII 37-38. Per le emergenze antiche di questa tensione cfr. Antonelli, *Rima equivoca*, p. 86.

[IV]. 37. *Nelli occhi*: stilnovisticamente sede deputata di Amore (cfr. CXI 1) e del cuore innamorato (CCXLII 14, CCXLIX 3). Il sintagma va a ripresa di «sotto quel bel ciglio» (v. 33) nel quadro d'una dilatazione dei temi della terza stanza. *solea*: imperfetto che fa da controcanto al *Solea* iniziale (stabilità positiva contro movimento negativo). Nella giuntura *ov'habitar solea* una variazione interna di *ove suol albergar la vita mia* del *planctus* CCLXX 8, in punta di verso nel vicino sonetto CCCXXXVII 5-6, «ove habitar solea | ogni bellezza»; cfr. CCLIII 10.

38. *fin che*: fino a quando. *dura sorte*: la stessa «dura sorte» o «fera ventura» del sonetto dell'usignolo, cfr. nota a CCCXI 6. *invidia n'ebbe*: ebbe invidia della felice condizione enunciata nel verso precedente. Luogo parallelo nel trittico dell'amore senile: «Morte ebbe invidia al mio felice stato, | anzi a la speme...» (cfr. nota a CCCXV 12).

39. *di sí ricco albergo ... bando*: scacciato dalla splendida sede amorosa che sono gli occhi di madonna; cfr. XLV 6; CCCXLIX 6.

40. *di sua man ... Amore*: in quegli occhi Amore aveva scritto di sua stessa mano ... quello che sarebbe presto accaduto (vv. 41-42). Per il modulo antico di Amore scriba, che modernamente «confuso ditta», si veda la canzone *In quella parte*: «quanto l'istoria trovo scripta | in mezzo 'l cor ... | co la sua propria man de' miei martiri, | dirò...», per cui note a CXXVII 6 e 7-10; CLXXV 3. *descritto*: scritto, copiato dal libro dell'amore. Implicazione forte con quanto «scritto era in sua dolce amara vista» (CCCXXIX 11) e che l'amante non legge (v. 52).

41. *lettre di pietà*: segni pietosi, lettere misericordiose. In parallelo: «scrivi quel che vedesti in lettre d'oro», XCIII 2. *averrebbe*: sarebbe avvenuto. *Enjambement* di rallentamento *averrebbe* | *tosto*, che si somma alla lentezza della perifrasi gerundiale *ir desïando*.

42. *tosto*: presto, di lí a poco. Avverbio in posizione forte antitetico a *sí lungo*. *del mio ... ir desïando*: d'una cosí lunga tensione amorosa. L'antica perifrasi mediale col gerundio è qui adeguata alla dispersione e al disorientamento di quel «lungo martiro» dolce e amaro (XIV 14), misto «di memoria et di speme» (v. 6).

43. *Bello et dolce morire*: ricordo di Orazio, *Carm.* III ii 13, «*Dulce et decorum* est pro patria *mori*» (Santagata). Tema anche del sonetto *Ne l'età sua*, cfr. nota a CCLXXVIII 14.

44. *morend'io, non moria*: opposizione che capovolge la situazione della terza stanza *'n terra morendo, al ciel rinacque* (v. 28), nonché quella della prima, con una donna in terra (*mia vita*) custode della *memoria* e della *speme* in rapporto rovesciato (v. 6). *mia vita*: la *fons vitae* iniziale; CLXX 7, CCXXII 3, CCC 13.

45. *l'optima parte*: la miglior parte di me, che è quella affidata ai sentimenti e alla memoria dell'altro. Simile la situazione di lontananza di XXXVII 50-52, «quel'ardente desio | che nacque il giorno ch'io | lassai di me la miglior parte a dietro». Somma di ricordi lucanei e oraziani denunciati dall'autore in *Fam.* IX 9, 2: «Flaccus anime sue dimidium Virgilium dixit [*Carm.* I iii 8], et apud Lucanum [*Phars.* V 757] uxorius ille dux dilectam *partem sui optimam* appellare non erubuit» (Fenzi, che cita anche Orazio, *Carm.* II xvii 5-8, nella nota 42 a *Secr.*

III, p. 362); cfr. nota a CXIII 1; anche *Buc. carm.* XI 31-32: «anime pars altera nostre, | optima pars eadem» (Ferrari); *Fam.* IV 11, 2 e XII 7, 1. Il tema è però di Agostino, quando evoca giustappunto Orazio: «Bene quidam dixit de amico suo: dimidium animae suae. Nam ego sensi animam meam et animam illius unam fuisse animam in duobus corporibus, et ideo mihi horrori erat vita, quia nolebam dimidius vivere, et ideo forte mori metuebam, ne totus ille moreretur, quem multum amaveram» (*Conf.* IV VI 11; cfr. nota ai vv. 20-21).

46. *or*: lo stesso *Or* della consapevolezza dei vv. 7 e 60 (e di CCCXXIX 5), contrapposto ad *allor* (v. 43). *sparte*: sparse, sparpagliate, dissolte, in sintonia con lo stato dell'amante che correndo si dissolve come «Nebbia o polvere al vento» (v. 22). Altro rallentamento del testo dato dall'*enjambement* tra settenario e endecasillabo, *sparte* | *à Morte*. Rima derivativa con *parte*, come in XLII 14.

47. *et poca terra*: rispetto alla grandiosità di quel *ben(e)* perduto. Simile andamento binario dentro la stessa emozione nei *loci paralleli*: «Quel foco è morto, e 'l copre un picciol marmo» (nota a CCCIV 9), «Breve hora oppresse, et poco spatio asconde» (CCCXXIII 23), «e 'l lume ài spento, et chiuso in poca fossa» (CCCXXVI 4). *preme*: opprime, comprime, rinserra, in tensione con la dispersione della speranza (v. 46). Controcanto sottile ai fiori e alle erbe felici «che madonna pensando premer sòle» (CLXII 2).

48. *et vivo*: e io continuo a vivere. La stessa dolente meraviglia nel sonetto *Gli occhi di ch'io parlai*: «Et io pur vivo...», cfr. nota a CCXCII 9; CCCXLIII 5. Daniello rinvia a Virgilio, *Aen.* X 855: «Nunc vivo neque adhuc homines lucemque relinquo»; ma soprattutto Agostino, *Conf.* I VI 9: «Et ecce infantia mea olim *mortua est et ego vivo*». Notabile il rovesciamento in positivo del medesimo sintagma iniziale di verso nel sogno del sonetto CCCXLI 8: «et vivo, e 'l viver piú non m'è molesto». *mai nol penso* ... *treme*: mai non penso a questo vivere dimezzato e privo di speranza senza tremare. La stessa situazione in *Secr.* III (p. 138), per la morte immaginata della donna: «dolui, et adhuc recolens contremisco; indignabarque me nobiliori velut anime mee parte truncatum [cfr. nota al v. 45], illi esse superstitem que dulcem michi vitam sola sui presentia facebat». La stessa clausola nella canzone delle Visioni: «che mai nol penso ch'i' non arda et treme», per cui nota a CCCXXIII 63; CXCVI 11, CCCXXV 23. Rima ricca con *preme*.

[V]. 49. *poco intellecto*: rinvio esplicito all'*Intellecto* ... *pigro*, tardo ad intendere, del sonetto che immediatamente precede, CCCXXX 5-6. *Enjambement* dei versi iniziali di stanza, *Se stato fusse* ... | *meco*.

50-51. *meco al bisogno*: con me e d'aiuto nel momento della necessità, «in quella occasione» (Leopardi). *altra vaghezza* | ... *vòlto*: un desiderio diverso, altra pulsione, non l'avesse distolto e indirizzato altrove. Come *al bisogno* rimette in circuito l'occasione (perduta) dell'ultimo giorno di contatto (CCCXXVIII-CCCXXX), cosí *altrove vòlto* riprende il tema iniziale dell'allontanamento e del «cercar terre et mari» (vv. 1-6). I commentatori intendono *altra vaghezza*, seguendo il Castelvetro, come «disio di dilettarsi in considerar le bellezze degli occhi» (Ferrari); ma lo stesso verbo *dìsvïare* dice su base etimologica che la mente ha preso un'altra via; cfr. CLXIX 1, nota a CCCXXII 7-8.

52. *ne la fronte*: nel volto, negli occhi di madonna, e quindi nel pensiero; cfr. nota a CXCVI 2. *avrei ben lecto*: avrei letto chiaramente. Lo *scriptum* (da mettere in relazione con «ogni pensero | scritto» della canzone CCCXXV 28-29), enunciato nei due versi che seguono, riprende i temi del trittico CCCXXVIII-CCCXXX, e in particolare quanto «scritto era in sua dolce amara vista» (CCCXXIX 11), all'occasione non decifrato (CCCXXX 7-8). Rima *en écho* con *intellecto*.

53. *Al fin se' giunto ... dolcezza*: la fine di ogni dolcezza, speculare all'inizio dell'asprezza (v. 54), rimanda circolarmente al motivo iniziale del primo elemento del ciclo precedente, «L'ultimo, lasso, de' miei giorni allegri | ... | *giunto era*» (CCCXXVIII 1-3), nonché al *dolce* che si fa *acerbo* nella seconda stanza, v. 19. Anticipo dell'oscillazione tra *dolcezza* e *pianger amaro* della sestina raddoppiata che segue nel Libro, CCCXXXII 20-22.

54. *del tuo amaro molto*: della tua grande amarezza (altro neutro sostantivato, simmetrico a *dolce* del v. 19), con rinvio al «molto amaro» presente e futuro del *planctus* CCLXX 23; cfr. nota a CCXXIX 14.

55. *Questo intendendo*: se avessi inteso questo messaggio degli occhi. *dolcemente*: avverbio intonato alla *dolcezza* del tempo passato (v. 53) e al «dolce morire» della quarta stanza (v. 43). *sciolto*: disciolto, liberato dal *velo* e dalla *carne* (vv. 56 e 57), sottratto alla tenebra e alla pesantezza del vivere.

56. *in sua presentia*: davanti a lei, e quindi vivendo lei, in tensione equivoca con *inanzi lei* del v. 58. Forse un'eco degli Apostoli fedeli a Cristo, «non ut in praesentia mei tantum sed multo magis nunc in absentia mea», secondo Paolo, *Phil* II 12. *mortal mio velo*: non «il mio corpo mortale» (tutti i commentatori), perché questo concetto è dato da *carne* del verso seguente («L'istesso in due maniere», osserva Tassoni), ma il *velamen* (esodico, paolino) che impedisce di vedere il vero e appanna la vista dei mortali, secondo l'equivocità del lemma in tutto il *Canzoniere* (cfr. note a LXX 35, CCCXIII 12, introduzione alla ballata XI); un velo qui infatti implicato con CCCXXIX 12: «ma 'nnanzi agli occhi m'era post'un velo».

57. *noiosa et grave*: amara, fastidiosa e pesante, in sintonia con «esta vita noiosa» di Dante, *Li occhi dolenti*, 27 (*Vita Nuova* XXXI); cfr. note a LXXII 27 e a CCCXII 12.

58. *potea*: avrei potuto (in dipendenza della frase ipotetica implicita del v. 55, «Questo intendendo...»; ma per maggiore asseverazione è usato l'indicativo della certezza). *inanzi lei andarne*: andare via da questa terra prima di lei.

59. *sedia*: il seggio degli eletti in cielo. In *preparar sua sedia in cielo* un ricordo salmistico: «Parata sedes tua ex tunc; a saeculo tu es» (*Ps* XCII 2), «Dominus in caelo paravit sedem suam» (*Ps* CII 19), cfr. *Par.* XXX 133-36.

60. *l'andrò dietro*: andrò dopo di lei, in antitesi all'ormai impossibile *inanzi lei andarne*, v. 58. *con altro pelo*: «con altre chiome» e «colle bianche chiome» (XXX 15 e 32), incanutito, vecchio (cfr. nota a CCLXIV 15), secondo il tema intavolato in CCCXXX 14, come Dante «con altra voce omai, con altro vello» (*Par.* XXV 7).

[Congedo]. 61. *S'uom trovi ... queto*: se vedi qualcuno vivere appagato nel suo amore; cfr. nota a CCXV 1.

62. *di'*: digli. L'apostrofe alla canzone contiene il messaggio agli amanti; cfr. XXXVII 119, CXIX 107, CXXVIII 21. *Muor' ... lieto*: esortazione antitetica al «viver lieto» che apre il testo immediatamente seguente, CCCXXXII 1; implicazione tematica col sonetto LXXXVI 4: «ch'è bel morir, mentre la vita è dextra»; cosí nel *De remediis* I 90: «Morere dum letus es, antequam esse mestus incipias» (Santagata, che per LXXXVI 4 cita la sentenza di Publilio Siro: «Dum est vita grata, mortis condicio optima est»).

63. *al tempo*: a tempo, al momento giusto. Tema di LXXXVI 13-14. *refugio*: scampo ai dolori, «refugium ... a tribulatione, quae circumdedit me» (*Ps* XXXI 7), come in CCXXXIV 13.

64. *ben ... morir*: il *ben morire* (LIX 15) o *bel morir* (CCVII 65) che decide di tutta una vita. *non cerchi indugio*: riflessione opposta a quella di rinvio positivo delle rime 'in vita', «ma quinci da la morte indugio prendo» (CXXVII 106).

CCCXXXII

Mia benigna fortuna e 'l viver lieto,
i chiari giorni et le tranquille notti
e i soavi sospiri e 'l dolce stile
che solea resonare in versi e 'n rime,
vòlti subitamente in doglia e 'n pianto,
odiar vita mi fanno, et bramar morte.

Crudele, acerba, inexorabil Morte,
cagion mi dài di mai non esser lieto,
ma di menar tutta mia vita in pianto,
e i giorni oscuri et le dogliose notti.
I mei gravi sospir' non vanno in rime,
e 'l mio duro martir vince ogni stile.

Ove è condutto il mio amoroso stile?
A parlar d'ira, a ragionar di morte.
U' sono i versi, u' son giunte le rime,
che gentil cor udia pensoso et lieto;
ove 'l favoleggiar d'amor le notti?
Or non parl'io, né penso, altro che pianto.

Già mi fu col desir sí dolce il pianto,
che condia di dolcezza ogni agro stile,
et vegghiar mi facea tutte le notti:
or m'è 'l pianger amaro piú che morte,
non sperando mai 'l guardo honesto et lieto,
alto sogetto a le mie basse rime.

Chiaro segno Amor pose a le mie rime
dentro a' belli occhi, et or l'à posto in pianto,
con dolor rimembrando il tempo lieto:
ond'io vo col penser cangiando stile,
et ripregando te, pallida Morte,
che mi sottragghi a sí penose notti.

Fuggito è 'l sonno a le mie crude notti,
e 'l suono usato a le mie roche rime,

che non sanno trattar altro che morte,
cosí è 'l mio cantar converso in pianto.
Non à 'l regno d'Amor sí vario stile,
ch'è tanto or tristo quanto mai fu lieto.

Nesun visse già mai piú di me lieto,
nesun vive piú tristo et giorni et notti;
et doppiando 'l dolor, doppia lo stile
che trae del cor sí lacrimose rime.
Vissi di speme, or vivo pur di pianto,
né contra Morte spero altro che Morte.

Morte m'à morto, et sola pò far Morte
ch'i' torni a riveder quel viso lieto
che piacer mi facea i sospiri e 'l pianto,
l'aura dolce et la pioggia a le mie notti,
quando i penseri electi tessea in rime,
Amor alzando il mio debile stile.

Or avess'io un sí pietoso stile
che Laura mia potesse tôrre a Morte,
come Euridice Orpheo sua senza rime,
ch'i' viverei anchor piú che mai lieto!
S'esser non pò, qualchuna d'este notti
chiuda omai queste due fonti di pianto.

Amor, i' ò molti et molt'anni pianto
mio grave danno in doloroso stile,
né da te spero mai men fere notti;
et però mi son mosso a pregar Morte
che mi tolla di qui, per farme lieto,
ove è colei ch'i' canto et piango in rime.

Se sí alto pòn gir mie stanche rime,
ch'agiungan lei ch'è fuor d'ira et di pianto,
et fa 'l ciel or di sue bellezze lieto,
ben riconoscerà 'l mutato stile,
che già forse le piacque anzi che Morte
chiaro a lei giorno, a me fesse atre notti.

O voi che sospirate a miglior' notti,
ch'ascoltate d'Amore o dite in rime,
pregate non mi sia piú sorda Morte,

porto de le miserie et fin del pianto;
muti una volta quel suo antiquo stile,
ch'ogni uom attrista, et me pò far sí lieto.

Far mi pò lieto in una o 'n poche notti:
e 'n aspro stile e 'n angosciose rime
prego che 'l pianto mio finisca Morte.

Le rime 'in morte' di madonna ammettono soltanto questa nona e ultima sestina *Mia benigna fortuna*, ma in una variante strana, doppia o raddoppiata: ad esaurimento delle sei stanze e delle sei combinazioni possibili delle sei parole-rima (vv. 1-36), la forma-sestina, presente nella Prima Parte del Libro in otto splendidi esemplari (XXII, XXX, LXVI, LXXX, CXLII, CCXIV, CCXXXVII, CCXXXIX), riproduce intatta se stessa (vv. 37-72), lasciando all'unico congedo (vv. 73-75) la solita funzione di distribuire su tre versi le sei parole prestabilite, *lieto*, *notti*, *stile*, *rime*, *pianto* e *morte*. Nell'intreccio di queste sei sostanze la tensione piú forte, fissata agli estremi della prima stanza, è tra *lieto* (detto del vivere, poi dell'essere e del divenire) e *morte*: una letizia che investe il passato o un sospirato impossibile futuro («ch'i' viverei anchor piú che mai lieto», v. 52) e una morte che si stende a doppio sia sulla donna ispiratrice, «alto sogetto a le mie basse rime» (v. 24), sia sul poeta in azione; il quale progressivamente, di rilancio in rilancio e di mutamento in mutamento (asse tematico dei verbi *volgere* e *convertire in*, vv. 5 e 34; *cangiare*, v. 28; *mutare*, vv. 64 e 71), si sottrae alla schiera dei poeti d'amore, essendo il «regno d'Amor» (v. 35) talmente nudo di cose e di parole, talmente privo di frizioni speculative, cosí «impoverito» (CCCXXVI 2-3), da non prestare materia alla poesia se non sull'intonazione di *roche rime* «che non sanno trattar altro che morte» (vv. 32-33). Su questa estrema dicotomia s'impianta il raddoppio del testo, che l'autore, al centro e là dove finirebbe una normale sestina provvista di congedo, motiva enunciando che «doppiando 'l dolor, doppia lo stile» (v. 39), forse non immemore di Orfeo (vv. 49-54), che secondo Boezio commuove i Signori delle Ombre con canti struggenti (virgiliani) ricordando quanto l'amore raddoppi il dolore, «quod luctum geminans amor» (*Cons.* III, metr. XII 25). Di fatto, esaurito lo scandaglio sul mondo affidato ai sei *mots-refrain*, veicoli d'ogni tipo di ribaltamento (le *notti* da *tranquille* slittano in *dogliose* e *penose*, lo *stile* da *dolce* e *amoroso* passa ad *agro*, le *rime* da 'resonanti' a *roche*, il *pianto* piacevole nel passato al *planctus* di ora), ecco che la *morte* raddoppia internamente se stessa a partire dalla settima stanza, la prima della 'seconda' sestina, provocando una tensione binaria dentro lo stesso verso: «né contra Morte spero altro che Morte. | Morte m'à morto, et sola pò far Morte | ch'i' torni a riveder quel viso lieto...» (vv. 42-44). Il *vario stile* programmato sulla soglia del Libro, polarizzato tra speranza e dolore (I 5), e qui espunto dal registro della poesia d'amore (v. 35) per la perdita del *viver* e della *speme* («non sperando mai», v. 23; «né ... spero altro», v. 42; «né ... spero mai», v. 57, secondo il tema annunciato dalla canzone CCCXXXI), riduce la doppia gamma melodica nell'*aspro stile* e nelle *angosciose rime* monocromatiche appropriate al regno della Morte, cosí come nel macrotesto dei *Fragmenta* la polimetria e la varietà dei 'generi' stilistici è abbattuta mediante l'ammissione nella Seconda Parte d'una sola ballata (per di piú anomala per il settenario iniziale, CCCXXIV), di questa sola sestina (ma di struttura raddoppiata) e di nessun ma-

drigale. Tuttavia la forma, che inventa il proprio contenuto, dichiara non già la fine della poesia d'amore, ma l'inizio della poesia-preghiera e del canto dedito alla sostanza spirituale delle cose «strane et sí diverse», «celesti et immortali» (CCCXXXIX 5-6), perché è indubbio che una sestina, una volta raddoppiata, può essere moltiplicata all'infinito. Non a caso le *angosciose rime* finali (v. 74) tornano ad agire nelle *rime dolenti* ad attacco del sonetto che immediatamente segue nel *Canzoniere*: «Ite, rime dolenti, al duro sasso...» (CCCXXXIII).

L'autore-copista trascrive il testo nella vulgata (Vaticano lat. 3195) verso la fine del 1369 insieme a CCCXXXI e CCCXXXIII-CCCXXXIV (Wilkins), dopo aver «molti et molt'anni pianto» (v. 55), scrivendo e raccogliendo le «sparte fronde» e le sparse pagine che fanno il grande trapunto del libro-canzoniere (CCCXXXIII 7).

Sestina non di sei stanze ma di dodici, quindi geminata. Al congedo è applicata la legge della *retrogradatio cruciata* (come in tutte le sestine a partire da CXLII), secondo la formula (A)B(C)D(E)F. La parola-rima aggettivale (*lieto*), innovativa rispetto alle scelte nominali danieline e dantesche, ha riscontro nella sestina CCXIV (*nove*, *sciolta*).

BIBLIOGRAFIA: Riesz, *Die Sestine*, pp. 86-89; Shapiro, *Petrarchan Sestina*, pp. 130-40; Berra, *Sestina doppia*, pp. 218-35; Frasca, *Sintassi*, pp. 207-58; Pelosini, *Sestina*, pp. 665-721; Sapegno, *Lo stile della Poesia*, pp. 72-82.

[I]. 1. *benigna fortuna*: antitetica alla «ria fortuna» che sostiene la tensione amorosa (e poetica) nella sestina CCXXXIX 34. Di fatto i sei aggettivi positivi che a due a due aprono la prima stanza, *benigna*, *lieto*, *chiari*, *tranquille*, *soavi* e *dolce* (vv. 1-3), sono tutti ribaltati e «vòlti subitamente in doglia e 'n pianto» (v. 5); nella seconda stanza «i giorni oscuri et le dogliose notti» (v. 10) rovesciano «i chiari giorni et le tranquille notti» del v. 2, cosí come i «gravi sospir'» (v. 11) sospendono i «soavi sospiri» del v. 3; il *dolce stile* del v. 3 passa all'*agro stile* nella quarta stanza (v. 20) nonché all'*aspro stile* del congedo (v. 74); la stessa *benigna fortuna*, in andamento binario, è soppiantata dalla scansione ternaria progressiva di «Crudele, acerba, inexorabil», detto della Morte, ad apertura della seconda stanza, v. 7. *'l viver lieto*: anche questo elemento è vanificato nel passato o nell'impossibile mediante le due varianti del testo, «Nesun visse già mai piú di me lieto» (v. 37), «ch'i' viverei anchor piú che mai lieto» (v. 52). Anticipo del ribaltamento in atto nel sonetto CCCI 10-11: «che da sí lieta vita | son fatto albergo d'infinita doglia»; anche CCCXIV 1-2: «Mente mia, ... | al tempo lieto già pensosa et trista». La clausola in fin di verso (anche dantesca, «ma per acquisto d'esto viver lieto», *Par.* XXVII 43) è implicata col *viver queto* e con l'esser *lieto* (perduto) a chiusura della canzone che precede, CCCXXXI 61-62.

2. *chiari giorni*: pieni di luce, antitetici agli *oscuri* del v. 10. Cosí nella sestina XXII 13 il *chiaro giorno* fronteggia la *sera* e la tenebra. *tranquille notti*: in tensione con le *dogliose* del v. 10; autorichiamo all'impossibile *tranquilla notte* della sestina notturna CCXXXVII 13.

3. *soavi* ... *dolce*: aggettivazione caratteristica dell'accezione melodica senza *asperitas* del dire poetico in materia amorosa, contrapposta a *aspro* (stile) e ad *angosciose* (rime) in sede finale, v. 74; cfr. nota a CCXCIII 8. *dolce stile*: evocativo del «dolce stil» dantesco (intonazione piú materia delle rime), *Purg.* XXIV 57.

4. *solea*: verbo commemorativo d'una durata nel passato, con richiamo all'*incipit* della canzone che precede «Solea da la fontana...», CCCXXXI 1. *resonare*: risuonare. Forse il verbo virgiliano della prima Ecloga: «tu, Tityre, len-

tus in umbra | formosam *resonare* doces Amaryllida silvas» (I 4-5), come il *risonar* «in sí dolci o in sí soavi tempre» della canzone XXIII 64-65. *in versi e 'n rime*: consecuzione che rovescia quella parallela della sestina CCXXXIX 12, «che non curò già mai rime né versi», con binomio che tende all'indistinzione, come già in provenzale e poi nel Boccaccio (*Le rime, le quai già fece sonore*, 13), anche se nei primi Trovatori la terminologia è sfumata; Jaufre Rudel ad attacco della canzone *Non sap chantar* (vv. 1-4) distingue il *so* (la melodia), il *vers* (il 'libretto'), la *rima* (il componimento poetico), la *razo* (l'occasione); cfr. I 1-2 («in rime sparse il suono | di quei sospiri»), XCII 9, CXIV 6, CLXXXII 11; *Tr. Mor.* I 144 («ardito di parlarne in versi o 'n rima»); *Tr. Cup.* IV 70-71. La vecchia opposizione (sostenuta da Castelvetro, Carducci, Chiòrboli, Ponte, Fenzi, negata da Zingarelli), tra *versi* latini e *rime* volgari, già di per sé cade alla luce del *dolce stile* delle nuove rime d'amore.

5. *vòlti ... 'n pianto*: rivoltati, ribaltati all'improvviso in dolore e lamenti. Rinvio interno alla «cetera mia rivolta in pianto» del sonetto conclusivo della Prima Parte nella 'forma' Correggio del *Canzoniere*, su ricordo del Libro di Giobbe; cfr. note a CCXCII 14 e a CCLXVIII 10 («ogni mia gioia | ... in pianto è volta»); cosí anche il profeta Amos, VIII 10: «convertam ... omnia cantica vestra in planctum». Il plurale *vòlti* raccoglie la somma dei vari soggetti del polisindeto, *fortuna*, *viver*, *giorni*, *notti*, *sospiri*, *stile* (vv. 1-3), che hanno per verbo *mi fanno* del v. 6. Tutti insieme e ciascuno per sé sono materia di quel canto che ora è «converso in pianto» (v. 34). *subitamente*: avverbio allusivo alla crudele rapidità dell'evento (XCI 2, CCCXXIX 14) e anche alla velocità del capovolgimento linguistico dentro il testo (*benigna/Crudele*, *chiari/oscuri*, *tranquille/dogliose*, *soavi/gravi*, *dolce/duro*). *in doglia e 'n pianto*: altro binomio sintomatico del raddoppio della stessa sestina; cfr. CXXXV 33-34, CCLV 3 («a me doppia la sera et doglia et pianti»).

6. *vita*: parola-rima della sestina LXXX, e qui virtuale *mot-refrain* all'interno del verso, come al v. 9; cfr. introduzione a XXII. Cosí nel testo altri bisillabi interni richiamano le altre sestine: *versi*, v. 4 (CCXXXIX); *occhi*, v. 26 (XXX); *tempo*, v. 27 (CXLII); *l'aura* e *Laura*, vv. 46 e 50 (CCXXXIX); *pioggia*, v. 46 (LXVI); *giorno*, v. 66 (XXII), con la variante *giorni*, vv. 2 e 10. *mi fanno*: verbo principale del polisindeto dei vv. 1-3, in clausola interna (assonante con la parola-rima *pianto*) lentamente ritardato entro la stanza e spartito tra *odiar* e *bramar* come ultima estrema oscillazione tra vivere e morire. *et bramar morte*: e mi fanno desiderare la morte; cfr. CV 30, CCCXXIII 75, CCCXXVII 7.

[II]. 7. *Crudele, acerba, inexorabil*: aggettivazione ternaria nell'apostrofe al personaggio Morte, che interrompe l'andamento binario (positivo) dei primi versi, con rinvio alla *Morte acerba*, amara e prematura, dei testi circostanti (cfr. note a CCCXXIII 10-11 e CCCXXV 111, CCLXXX 13); cosí della Fortuna: «noiosa, inexorabile et superba» (nota a CXXVII 17); cfr. CCC 12, CCCXVII 7, CCCXXIV 4. Si cita Orazio, *Ars poet.* 121: «impiger, iracundus, inexorabilis, acer» (Gorni, *Altre note*, p. 98). Ma per la somma aggettivale ad inizio di stanza cfr. la sestina *Anzi tre dí*, CCXIV 13.

8. *di mai non esser*: di non essere mai piú, in tensione col *viver lieto* iniziale. Anche qui, nel generale raddoppio di questa sestina, il ribaltamento è duplicato da «tutta mia *vita in pianto*» del verso seguente. Intanto all'interno del verso *mai* fa eco a *dài*, alla clausola del primo emistichio quinario, in tessuto allitterante, cfr. v. 6.

9. *vita*: bisillabo da sestina, come infatti ad attacco della quarta del Libro, «Chi è fermato di *menar sua vita* | su per l'onde fallaci...» (LXXX). Ripresa, con

effetto discordante, del *viver* (lieto) e della *vita* (odiosa) agli estremi della prima stanza, vv. 1 e 6. *in pianto*: in mezzo al dolore.

10. *e i giorni ... et le dogliose notti*: ombra e tenebra che misurano l'esistenza, «tutta mia vita»; bene quindi il Chiòrboli: «Apposizione a *tutta mia vita* e specificazione: *tutta, senza tregua mai, e giorno e notte*». La marcata antitesi col secondo verso, «i chiari giorni et le tranquille notti», ristabilisce l'andamento binario, e quindi la normalità sentimentale dell'Io, l'invariabilità delle «notti ... triste» e dei «giorni oscuri» (CCXCI 12). In sede finale il *chiaro ... giorno* è strappato all'Io immerso in *atre notti* (v. 66).

11. *gravi sospir' ... rime*: i sospiri un tempo *soavi* che nutrivano il cuore non hanno «suono» poetico, non passano in poesia (tematica iniziale del sonetto proemiale), denunciano l'ineffabilità della grave materia estrema. L'inversione dei *soavi sospiri* iniziali trascina l'intera negazione (*non ... non*) del dolce stile che non comunica e non 'risuona' *in versi e 'n rime* (vv. 3-4). L'ultimo verso della stanza raddoppia il messaggio, esaltato dal richiamo fonico posto dalla rima desultoria di *sospir'* con *martir* (clausola interna dei due primi emistichi settenari).

12. *duro martir ... ogni stile*: la durezza di questo martirio supera ogni genere di stile, alto, mediocre o basso (cfr. nota a CLXXXVI 4), umile o sublime (CCXLVII 6-7), tragico o elegiaco, e anche ogni genere metrico, che qui infatti è innovato mediante il raddoppio della forma-sestina, secondo l'enunciato del v. 39. L'autenticità del *martir(e)*, che raddoppia la *doglia* del v. 5, è posta sul piano della stessa irraggiungibile e ineffabile Verità, giusta il luogo parallelo di CCCIX 12-13: «Chi sa pensare, il ver tacito estime, | ch'*ogni stil vince*, et poi sospire».

[III]. 13. *Ove è...?*: primo rintocco sui temi della decadenza adottati in questa stanza (vv. 15 e 17), secondo il modulo dell'*Ubi sunt?* di Isidoro, stilema del *planctus* da Giacomino Pugliese a Chiaro Davanzati (*Ahi dolze e gaia terra fiorentina*, 37-38), fondante nel sonetto CCXCIX; cfr. *Tr. Mor.* I 82-84: «U' sono or le ricchezze? u' son gli onori? | e le gemme e gli scettri e le corone... ?». *condutto*: condotto, spinto. In parallelo, sempre in tema di variazioni di stile, la canzone CCVII 5-6: «a che condutto m'ài, | tu 'l vedi, Amor, che tal arte m'insegni». *amoroso stile*: il canto d'amore o «amoroso canto» che si trasforma in pianto e in *planctus*, come nel finale del sonetto CCXCII.

14. *d'ira*: di dolore, di tristezze (gallicismo diffuso); variante nella gamma *doglia-martir(e)-pianto* (vv. 5, 12, 18), come suggerisce la dittologia «d'ira e di pianto» del v. 62; cfr. nota a CCCXXX 14. *ragionar di morte*: clausola dantesca della canzone *Donna pietosa*, 22, «che facea ragionar di morte altrui» (*Vita Nuova* XXIII), impiegata a dare risposta al primo interrogativo della stanza (v. 13) col rovesciamento dello stile *amoroso* o *dolce* (v. 3) in canti *d'ira* e *di morte*. Il verbo *ragionar(e)*, dire (in versi), raddoppia il precedente *parlar* sinonimico (pseudorima interna rimarcata da *favoleggiar* del v. 17); cfr. note a I 5, XXXV 14.

15. *U' sono ... u' son*: rara forma monosillabica dell'avverbio *u(ve)* da UBI, come nel sonetto del Rodano (nota a CCVIII 7) e in *Tr. Mor.* I 82. Nella clausola *son giunte le rime* un rinvio interno al tema del sonetto *L'alto miracol*, dove il Vero «ogni stil vince», azzerando l'iniziativa del dire poetico secondo le formule esperite: «Non son al sommo anchor giunte le rime» (cfr. note a CCCIX 9, 12-13). L'interferente dittologia di *versi* e di *rime* è la stessa della prima stanza, là connotata dal *dolce stile* di chi scrive e comunica (vv. 3-4), qui dalla somma emotiva del lettore-ascoltatore evocato fin dal primo sonetto del Libro.

16. *gentil cor*: il tipico ricettore, ascoltatore-destinatario privilegiato di tradizione guinizzelliana (nella canzone-manifesto *Al cor gentil rempaira sempre amore* la formula *cor gentil* o *gentil core* corre anche a doppio in tutte le stanze) e dan-

tesca (sonetto *Amore e 'l cor gentil sono una cosa* della *Vita Nuova* XX), evocato in LXVII 10, CLVIII 6, e nella ballata extravagante che appunto comincia *Amor che 'n cielo e 'n cor gentile* [oppure *gentil core*] *alberghi* (Vaticano lat. 3196, c. 14*v*; Solerti IX). *udia*: verbo del passato, intonato all'iniziale «Voi che ascoltate in rime sparse il suono...», che isola un pubblico che non sentirà piú *resonare* (v. 4) il *dolce* e l'*amoroso* stile d'un tempo. *pensoso et lieto*: binomio antitetico, spartito tra sofferente meditazione e diletto sulla base delle tante note dolci e amare che fanno il «vario stile» dei *Fragmenta*, orientato tra speranza e dolore (I 5, v. 35). L'aggettivazione contrastante connota la stessa donna del Libro e le sue proiezioni: «'n aspetto pensoso anima lieta» (CCXV 4), «Liete et pensose, accompagnate et sole» (cfr. nota a CCXXII 1), lasciando intravedere l'omogeneità della forma e della materia del dire con il «gentil cor» dei lettori-amanti-poeti. Il primissimo abbozzo della ballata dispersa *Amor che 'n cielo e 'n gentil core alberghi*, datato 26 dicembre 1350 secondo lo stile *a nativitate* (cioè 1349), s'interrompe dicendo: «Dal cielo scende quel dolce desire | che 'nfiamma la mia mente, e poi l'aqueta, | onde *pensosa e lieta* | conven ch'or si rallegri ed or sospire» (Vaticano lat. 3196, c. 14*v*).

17. *'l favoleggiar d'amor*: l'affabulare su materia amorosa, l'invenzione poetica sull'alto (e lontano) tema di Amore. Il sintagma sta sul piano del «trattar d'amore» che impegna il *soave stile* di Dante (*Le dolci rime*, 10-11; *Conv*. IV), quindi in antitesi col *parlar d'ira* e col *ragionar di morte* della terza stanza (v. 14). Questo *favoleggiare* (un *unicum* petrarchesco, da mettere in relazione col verbo *fabler* dell'antico francese, sinonimo di 'dire' e di 'raccontare'), che affonda nel mito delle belle cose passate, ha corrispondenza in *Par*. XV 124-26: «l'altra ... | favoleggiava con la sua famiglia | de' Troiani, di Fiesole e di Roma», sul tema della decadenza di Firenze. *le notti*: di notte, durante la notte; cfr. CXXXV 49, CCXVI 1, CCXXXVII 12. Il che aggiunge favola alla *fabula*, senza escludere l'allusione al lavorio notturno dell'insonne Petrarca (Zingarelli), testimoniato da numerose postille degli scartafacci, come quella per il primo sonetto del guanto CXCIX: «nocte concubia insomnis diu, tandem surgo; et occurrit hoc vetustissimum ante .xxv. annos» (Vaticano lat. 3196, c. 2*v*).

18. *Or*: l'ora della consapevolezza e dello scacco (cfr. nota a CCCXXXI 7), che fa eco ad *amor* del verso precedente, come poi a *dolor* (vv. 26-27, 39 e 41) e ancora ad *amor* (vv. 35-36). *non parl(o) ... né penso*: negazione della scrittura in quanto «dolci rime d'amor», con ripresa dell'antinomico *parlar d'ira* del v. 14. Il verbo *parlare* è qui transitivo, come in Cavalcanti, «che parla dolore» (*Voi che per li occhi*, 8; cfr. nota al v. 14), e in Cino da Pistoia: «i sospiri miei parlan dolore» (*O voi che siete voce nel diserto*, 12); cfr. XXIII 120. *altro che pianto*: clausola speculare a *altro che morte* dei vv. 33 e 42, indizio dell'alterità monotematica delle nuove rime. Richiamo interno alla formula *nulla, altro che pianto* della canzone delle Visioni, CCCXXIII 72.

[IV]. 19. *Già*: un tempo (quello adombrato in apertura, vv. 1-4), in opposizione a *Or ... or ... or...* (vv. 18, 22, 26, 36). *mi fu ... pianto*: il pianto fu per me dolce (CXXX 8) cosí come era dolce il desiderio nutrito di speranza; cfr. CCCXXXI 11, nota a CCLXX 39. La coppia antitetica di *desir* e di *pianto* corrisponde alla fluttuazione tra la speranza e il dolore che fa il «vario stile» del parlar d'amore (I 5-6) all'insegna della *dulcedo* (*dolce*, *dolcezza*, vv. 3 e 20). L'attribuzione conflittuale di *dolce* a *pianto* è già anticipata nel Libro dalla *dolce ... morte* di CCXVII 14, cfr. CCCXXIII 75, CCCXXXI 43.

20. *che condia ... agro stile*: il pianto che condiva di dolcezza qualsiasi stile per quanto «aspro», con un condimento 'dolce' che però è il 'sale' della scrittu-

ra poetica. *dolcezza*: la *lenitas* che qualifica la tonalità alta delle rime d'amore, già mescolata nella *varietas* stilistico-sentimentale della Prima Parte del Libro; cosí ad attacco del sonetto «Cantai, or piango, et non men di dolcezza | del pianger prendo che del canto presi», cfr. note a CCXXIX 1-2 e CCXXV 16. *ogni agro stile*: l'asprezza del parlare e *aspro stile* finale (v. 74), l'*asperitas* delle rime, un tempo «lenitati permixta» (*De vulgari* II XIII 12) e condita di dolcezza. Formula antitetica al *dolce stile* (v. 3), con la tensione che è in Dante, *Lo doloroso amor*, 15-17: «Quel *dolce* nome, che mi fa il cor *agro*, | ... | mi farà nuovo ogni dolor ch'io sento».

21. *vegghiar*: vegliare, in contatto fonico-mentale col «favoleggiar ... le notti» del v. 17. Forma toscana diffusa, anche dantesca (*Par.* XV 121; *Conv.* III I 1).

22. *or m'è*: sintagma che fa contrasto a *Già mi fu* iniziale di stanza, v. 19. *'l pianger*: infinito sostantivato che replica il *pianto*, nello stesso rapporto tra individuale e collettivo che lega il *viver* (lieto) con *vita* nella prima stanza, vv. 1 e 6. *amaro piú che morte*: probabile ricordo dell'inizio dell'*Inferno* dantesco, «Tant'è amara che poco è piú morte» (*Inf.* I 7; Carducci), essendo la morte amara per antonomasia, «O mors, quam amara est memoria tua» (*Eccli* XLI 1; *Eccle* VII 27; *1 Reg* XV 32; Pier della Vigna, *Amando con fin core*, 12-13; Lapo Gianni, *O Morte, della vita privatrice*, 65-66).

23. *non sperando*: la non-speranza e la non-attesa che toglie dolcezza al *desir*, secondo quanto enunciato nella canzone che precede, CCCXXXI 10-11. Il verbo regge il complemento diretto, come poi al v. 42. *mai*: mai piú. *'l guardo honesto et lieto*: rinvio interno ai sonetti degli addii, e in particolare a «Quel vago, dolce, caro, honesto sguardo» di CCCXXX 1. Clausola dantesca del canto di Sordello, in una pausa serena: «Poscia che l'accoglienze *oneste e liete* | furo iterate...» (*Purg.* VII 1-2; Dotti).

24. *alto sogetto*: apposizione di *guardo* (quegli occhi che erano soggetto del canto, inabile a raggiungere tanta altezza, come rimarca il desiderio del v. 61, «Se sí alto pòn gir mie stanche rime...»). *basse rime*: speculari all'*alto sogetto*, simili al «dir troppo humile» del sonetto *Parrà forse* (CCXLVII 6), contro lo stile *alto* e *sottile* adeguato allo stile della «loda» (CCXLVII 7). Anche nella prima *cantilena oculorum* il *soggetto* del *debile stile* sono gli occhi leggiadri di madonna (LXXI 11). Tensione simile nel canto alla Morte di Dino Frescobaldi, *Morte avversara*, 33-34: «mi son piangendo miso | a dir sí basso a la sua grande altura».

[V]. 25. *Chiaro segno*: è il bersaglio, chiaro come lo sguardo della donna («dentro a' belli occhi», v. 26), visibile ma non per questo facilmente raggiungibile, che Amore pone alle rime-strali dell'amante, giusta l'immagine iniziale del sonetto «Amor *m'à posto* come segno a strale...» su ricordo delle *Lamentazioni* di Geremia (CXXXIII 1, LXXXVII 1-4). Un altro modo, allusivo, metaforico, per indicare l'*alto sogetto* della poesia (v. 24), che richiede la destrezza e la precisione del «buon sagittario» (LXXXVII 2). In parallelo: «dammi, signor, che 'l mio dir giunga al segno | de le sue lode, ove per sé non sale» (CCCLIV 5-6).

26. *or l'ha posto in pianto*: ora Amore ha trasferito il *sogetto* (v. 24) e il *segno* (v. 25) delle rime, cioè quell'insieme tematico-affettivo inerente ai polisemici occhi di madonna (come nelle tre *cantilene oculorum*, LXXI-LXXIII), nell'oscura infelicità che nasce dal ricordo del tempo felice (v. 27). Il passato prossimo *ha posto* (antitetico al *pose* quasi perfettivo del verso precedente nel raddoppio anche verbale della sestina), conserva qualche risonanza dei *planctus* arcaici; cosí Giacomimo Pugliese, *Morte, perché*, 8 e 21: «la mia alegranza *post'ài* in gran tristanza | ... | Oi Deo, perché *m'hai posto* in tale iranza...».

27. *con dolor ... tempo lieto*: tristemente ricordandomi del tempo felice. Te-

ma del canto di Francesca, «Nessun maggior dolore | che ricordarsi del tempo felice | ne la miseria» (*Inf.* V 121-23; Carducci), già boeziano: «in omni adversitate fortunae infelicissimum est genus infortunii fuisse felicem» (*Cons.* II 4). Ma intanto *con dolor rimembrando* (verbo neutro per medio) fa eco a *con sospir' mi rimembra* delle rime 'in vita' (CXXVI 5). Il *tempo lieto* evoca quel passato e quel *viver lieto* dell'*incipit*, internamente richiamando l'attacco di CCCXIV: «Mente mia, che presaga de' tuoi damni, | al tempo lieto già pensosa et trista...».

28. *vo col penser ... stile*: insieme ai pensieri, divenuti gravi e tristi [vv. 36, 38], cambio [*vo ... cangiando*] lo stile, divenuto *agro* e *aspro* (vv. 20, 74). Alla maniera dantesca Petrarca chiama *penser* l'Io lirico autore di rime d'amore, spinto alla conversione stilistica per effetto della durezza del contenuto; cosí ad attacco della terza canzone del *Convivio*: «Le dolci rime d'amor ch'i' solia | cercar ne' miei pensieri, | convien ch'io lasci...», con la spiegazione in prosa: «a me conviene lasciare le dolci rime d'amore le quali solieno cercare li miei pensieri» (*Conv.* IV II 3). Anticipo del *mutato stile* del v. 64; cfr. LXVII 12; *Tr. Mor.* I 135: «come Fortuna va cangiando stile!».

29. *ripregando*: sempre in dipendenza di *vo* del verso precedente, con la solita perifrasi mediale d'intensa partecipazione del soggetto all'azione (quasi 'prego a mani giunte', cfr. CCCXXVII 7). *pallida Morte*: ricordo della «pallida Mors» che viene per tutti, secondo Orazio, *Carm.* I IV 13 (Castelvetro). Cosí la Morte in *Tr. Fame* I 4-5: «quella dispietata e rea, | pallida in vista, orribile e superba»; *Afr.* II 420.

30. *che mi sottragghi*: che tu mi sottragga (antica desinenza in *-i* del congiuntivo presente, analogica sui verbi della prima coniugazione). *penose notti*: le tenebre dell'esistenza che dànno pena, contrapposte ai «chiari giorni» sereni del passato (v. 2), nell'insopportabile livellamento di «giorni oscuri» e di «dogliose notti» (v. 10).

[VI]. 31. *Fuggito è 'l sonno*: un'insonnia deserta, senza immagini e senza *favoleggiar* (v. 17), contraria al *vegghiar* positivo e creativo del v. 21. Ricordo del *Liber Genesis*, XXXI 40: «Die noctuque aestu urebar et gelu [cfr. XXX 30], fugiebatque somnus ab oculis meis». *crude*: crudeli, nella gamma semantica di *dogliose, penose, fere, atre* (vv. 10, 30, 57, 66), e nel gioco che oppone i diti *soavi* a quelli *acerbi et crudi* nel primo sonetto del guanto, CXCIX 6-7; cfr. CCXCVIII 13, CCXXIII 4.

32. *'l suono usato*: il «suon de l'amorose note» enunciato nella sestina *Là ver' l'aurora* (CCXXXIX 33), che ora *Fuggito è* alle rime, come il sonno alle notti. Questo suono mancante rovescia il segno del *resonare* iniziale, appartenente al passato (v. 4). Con lo stesso intento Dante dice «l'usato parlare» (*Le dolci rime*, 8). *roche rime*: roche a forza di chiamare misericordia (vv. 29-30). L'aggettivo è salmistico, modellato sulla voce rauca di David spossato dai lamenti: «Salvum me fac ... Laboravi clamans, raucae factae sunt fauces meae» (*Ps* LXVIII 2-4). Il tratto vocale del Salmista è evocato nella prima Ecloga *Parthenias*, «semper habet lacrimas et pectore raucus anelat» (*Buc. carm.* I 74), decodificata in *Fam.* X 4, 31-32 al fratello Gherardo, dove si parla della *daviticam raucitatem*: «Vox autem rauca David et lacrimarum assiduitas ... obicitur propter *asperum* prima facie et *flebilem stilum*...»; cfr. vv. 49 e 74; la stessa «vox fragilis luctu rauca» di *Secr.* III, p. 156. La medesima accezione nel sonetto *Amor m'à posto*, 3-4: «et son già roco, | donna, mercé chiamando, et voi non cale» (CXXXIII 3-4); cfr. Pozzi, *Bibbia*, pp. 162-65. Anche Virgilio, *Aen.* V 866: «tum rauca adsiduo longe sale saxa sonabant». Le *roche rime* si aggiungono alla gamma stilistico-sentimentale delle rime *aspre et fosche*, intonate al contenuto, del sonetto CCXCIII 8.

33. *sanno*: fa eco alla risonanza interna di *sonno* e di *suono*, bisillabi soprannumerari da sestina, affini a quel *suono* e a quel *sogno* che delimitano agli estremi l'illusione del sonetto proemiale, cfr. nota a I 14. «Usa il poeta in questa stanza quella figura che i latini *annominatio*, e che noi bisquizzo sogliamo appellare, cioè *sonno, sono, sanno* in tre versi continovi» (Daniello). *trattar*: verbo dantesco concernente la materia del dire poetico (qui transitivo), con probabile allusione alla canzone *Le dolci rime*, 10-11: «diporrò giú lo mio *soave stile*, | ch'i' ho tenuto nel *trattar d'amore*» (*Conv.* IV); anche *Donne ch'avete*, 11 (*Vita Nuova* XIX); *Amor che ne la mente*, 10 (*Conv.* III). La formula in fin di verso raddoppia il *ragionar di morte* del v. 14; cfr. nota al v. 42.

34. *cosí* ... *in pianto*: a tal punto il mio canto (d'amore, cfr. CCXXXIX 35) è convertito in *planctus* (sulla morte, cfr. CCLXVIII 80, «canzon mia no, ma pianto»), con raddoppio del messaggio del v. 5. Ancora una variazione sul lamento di Giobbe evocato in CCXCII 14, che sigla la fine dell'*amoroso canto*: «Versa est in luctum cithara mea, et organum meum *in vocem flentium*» (*Iob* XXX 31).

35. *regno d'Amor*: il regno dei poeti d'amore, «impoverito» e sostituito dal regno della Morte, dove Amore non ha signoria, come enunciato nel *planctus* CCLXX 30; cfr. note a CCXVIII 8 e CCCXXVI 2. *vario stile*: la *varietas* tra speranza e dolore, vita e morte, modo *tristo* e *lieto* (v. 36), annunciata sulla soglia delle «rime sparse», il «vario stile in ch'io piango et ragiono | fra le vane speranze e 'l van dolore» del primo sonetto del Libro (I 5-6), ora spinta all'estremo della divaricazione, come in nessun altro poeta d'amore («Nesun visse ... | nesun vive...», vv. 37-38). I limiti conoscitivi della poesia amorosa, insinuati nel sonetto *L'alto et novo miracol* (cfr. introduzione a CCCIX), sembrano qui stemperati nella novità tecnica del 'raddoppio' (v. 39).

36. *tanto*: correlato a *quanto*, nel passaggio temporale dal riso al pianto, da *è* ... *or* a *mai fu*.

[VII]. 37. *Nesun*: forma con scempiamento protonico, come nel verso che segue e in CC 5, CCXXII 10, CCCXIX 1. *visse* ... *lieto*: sintagma che ristabilisce il *viver lieto* iniziale, cioè il passato (v. 1), immediatamente capovolto in un presente uguale e contrario (v. 38), secondo formule speculari; di fatto *Nesun visse* si scontra con *nesun vive, piú* ... *lieto* con *piú tristo*, e anche il rapido avverbio di tempo *già mai* urta con il lunghissimo lasso negativo di *giorni et notti*; tale contrasto è poi sublimato nella tensione impossibile del v. 52: «ch'i' *viverei* anchor *piú* che mai *lieto*».

38. *tristo*: un *mot-refrain* virtuale alla scadenza del primo emistichio settenario, che replica la tensione orizzontale *tristo* ... *lieto* del verso finale dell'ultima stanza della 'prima' sestina, v. 36. *giorni et notti*: di giorno e di notte. Rinvio rovesciato alla situazione lontana e felice del v. 2.

39. *doppiando* ... *doppia lo stile*: raddoppiandosi il martirio si raddoppia la struttura formale del componimento *in fieri*, che a cominciare dalla settima stanza rinnova il ciclo incrociato delle sei parole-rima nel quadro d'un rovesciamento sentimentale («lo stile | che trae del cor sí lacrimose rime»). In parallelo la situazione inversa delle rime 'in vita': «et s'io mi doglio [in versi], | doppia 'l martir», per cui nota a CLXXI 3.

40. *trae del*: estrae dal; cfr. LXVI 30. *lacrimose rime*: corrispondenti al «modus lacrimosi carminis» di Ovidio nei *Tristia* V 1 35, laddove il poeta teorizza l'adeguamento della scrittura con la materia del dire: «Flebilis ut noster status est, ita flebile carmen [cfr. v. 49], | materiae scripto conveniente suae» (V 1 5-6).

41. *Vissi* ... *vivo*: ancora un raddoppio dentro la stanza, speculare a «nesun *visse* ... lieto» (tema della speranza) e a «nesun *vive* ... tristo» (tema della priva-

seri electi: pensieri eletti, scelti uno per uno, intonati all'*alto sogetto* (v. 24) e sostenuti da Amore (v. 48); gli stessi «penseri electi» di CCCXXXVII 9. *tessea in rime*: intrecciavo nella tela della poesia.

48. *Amor alzando ... stile*: quando Amore sollevava in *alto* (v. 61) il mio inadeguato modo di poetare. In parallelo l'evocazione del *planctus* CCLXX 37-38, «ed alzava il mio stile | sovra di sé, dove or non poria gire», e il messaggio del dio d'Amore nella canzone CCCLX 89-90: «'l suo intellecto alzai | ov'alzato per sé non fôra mai»; cfr. CCCXXXIX 1-3: «Conobbi, ... | quanto studio et Amor m'alzaron l'ali, | cose nove...» Il *debile stile* (che è anche il fragile calamo della scrittura rispetto alla forza dei pensieri: «Quando giunse a Simon l'*alto* concetto | ch'a mio nome gli pose in man lo *stile*», nota a LXXVIII 2) è lo stesso impreparato «a l'alta impresa» di raggiungere i sublimi occhi di madonna nella prima *cantilena oculorum* (LXXI 8 e 14), nonché lo *stilo* che «oltra l'ingegno non si stende» (CCCXXXIX 12). In variazione lo «stile stancho et frale» di CCCLIV 2.

[IX]. 49. *Or*: lo stesso oggi delle altre stanze (vv. 18, 22, 36, 41), contrapposto al passato. *avess'io*: forma ottativa che sigla gli *impossibilia* della forma-sestina ad apertura di stanza, «Con lei foss'io...» (XXII 31), «Deh or foss'io...» (CCXXXVII 31), «Temprar potess'io in sí soavi note | i miei sospiri...» (CCXXXIX 7-8). *pietoso stile*: note dolenti che suscitano pietà, come le «pietose rime» di CXX 1 e le «note sí pietose» del sonetto dell'usignolo secondo il 'libretto' delle *Georgiche* (CCCXI 4); evocandosi anche qui il mito virgiliano di Orfeo, è probabile che *pietoso stile* sia una traduzione tradotta del *miserabile carmen* di Virgilio, *Georg.* IV 51, nella gamma che dà anche il *flebile stilum* di *Fam.* X 4, 31 (quello dei Salmi e della voce *rauca* del Salmista, cfr. nota al v. 32).

50. *Laura mia*: raddoppio del nome sciolto in natura nella stanza precedente (v. 46), secondo l'ambiguità di CCLXXVIII 4, «è *l'aura mia* vital da me partita», e di CCCXX 1, «Sento *l'aura mia* anticha...», nonché della parola-rima *l'aura/Laura* della sestina CCXXXIX; cfr. nota a CCXXV 10. *potesse tôrre*: io potessi ritogliere alla Morte (col canto, commuovendo l'Erebo tutto, come fece Orfeo, v. 51); cfr. nota a CCLXX 14.

51. *come Euridice ... sua*: come Orfeo strappò alla morte la sua Euridice. L'iperbato, che allontana *Euridice* da *sua*, già di per sé parla d'un possesso non raggiunto e della seconda perdita di Orfeo. Il modello è già virgiliano, *Georg.* IV 490-98: «restitit, *Eurydicenque suam* iam luce sub ipsa | immemor heu! victusque animi respexit ... | Illa "quis et me" inquit "miseram et te perdidit, Orpheu, | ... tibi tendens, *heu non tua*, palmas"»; anche Boezio, rinarrando in versi il mito di Orfeo: «Orpheus Eurydicen suam | vidit, perdidit, occidit» (*Cons.* III, metr. XII 50-51). *senza rime*: con un canto senza rime (come è questo, eccezionalmente geminato dal dolore). Alludendo alla forma-sestina (Berra, Frasca), dove le stanze sono *coblas singulars* e *estrampas*, senza rispondenze di rime all'interno e fra loro dissimili nell'ordine delle rime, sembra qui evocata la definizione della stanza di sestina data da Dante nel *De vulgari* II XIII 2: «est stantia *sine rithimo*, in qua nulla rithimorum habitudo actenditur». La formula, non escludente la peculiarità *senza rime* della metrica classica, sembra rimarcare anche l'eccezionalità del doppio stile applicato a contenuto eccezionale, secondo l'avvertimento dantesco circa la «rithimorum doctrina»: «nimia scilicet eiusdem rithimi repercussio, nisi forte novum aliquid atque intentatum artis hoc sibi preroget» (*De vulgari* II XIII 12-13). Si veda il tema di Euridice-Poesia nell'ultima stanza della canzone delle Visioni, CCCXXIII 61-72.

52. *ch'i' viverei*: falsa apodosi d'un falso periodo ipotetico (dell'irrealtà), impostato mediante una frase ottativa (v. 49). La forma non sincopata *viverei* per

zione, cfr. CCCXXXI 9) dei vv. 37-38. *pur di pianto*: soltanto di compianto, di funeree memorie (polarità di *speme* e di *memoria* che apre la canzone CCCXXXI, vv. 6, 9-10). In «vivo pur di pianto» un controcanto a «Vivo sol di speranza» nella zona di passaggio tra le rime 'in vita' e le rime 'in morte' (CCLXV 9).

42. *né contra Morte* ... *Morte*: e per difesa contro la morte (spirituale) non attendo altro bene che morire. Ma intanto la formula *altro che Morte* è il contenuto stesso di queste rime e di questa sestina, con un massimo di equivocità (v. 33). Il raddoppio entro il verso della parola-rima *Morte*, iterato al v. 43, entra nel quadro del 'raddoppio' dello stile della forma-sestina (vv. 39 e 41). Tema e artificio anticipato in CCCXXVII 7: «i' cheggio a Morte incontra Morte aita», dove ugualmente è chiesto soccorso contro quella morte e deficienza del pensiero che è la sottrazione della visione amorosa. Il verbo *spero* rovescia in negativo la *speme* del v. 41. *spero altro che Morte*: clausola cavalcantiana, a chiusura del sonetto *Li mie' foll'occhi*, 14, «che mai non déi sperare altro che morte»; cfr. nota a CCLXVII 6. Per l'*incipit* del sonetto di Guittone «Altro che morte ormai non veggio sia | de lo dolore meo trapassamento» si cita anche Cino, *Sí doloroso*, 9: «Ch'i' non talento - mai altro che morte» (Leonardi).

[VIII]. 43. *Morte* ... *Morte*: duplicazione del rapporto equivoco del v. 42, nella tensione tra morte dello spirito contemplativo e morte fisica. Cosí Cino, *Oïmè lasso, quelle trezze bionde*, 26: «Morte, che *vivo* m'ài morto...» (Santagata). *m'à morto*: mi ha ucciso, con l'antico *morire* transitivo, occitanico e italiano. Nella ballata *Occhi miei lassi* simile messaggio nello stesso gioco etimologico: «quella che *v'à morti*, | ... | *Morte pò* chiuder *sola* a' miei penseri...»; cfr. note a XIV 5 e a CCCLVIII 1.

44. *riveder*: il verbo tipico del vedere ancora nell'aldilà, come in chiusura del sonetto *Né per sereno ciel*, «i' chiamo il fine, per lo gran desire | di riveder cui non veder fu 'l meglio», cfr. nota a CCCXII 14; CCXCI 8, CCCII 4, CCCXXVIII 14. *quel viso lieto*: quello sguardo sereno, intonato a *l'aura dolce* (v. 46) e alle memorie dominanti di questa stanza; cfr. CCCLVIII 1-2. L'accezione (stilnovistica) di *viso* è imposta dal vicino «rivedrenne altrove» del sonetto CCCXXVIII 12-14, detto tacitamente dagli occhi di madonna nella sequenza degli addii. Tutto il verso sembra un ricordo del discordo «in lingua trina» di Dante, *Aï faux ris*, 35: «io vegna a riveder sua faccia allegra».

45. *piacer mi facea* ... *e 'l pianto*: antitesi che rimodula il v. 19, «Già mi fu col desir sí dolce il pianto»; infatti lo stesso aggettivo *dolce* è qui trasferito sulla coppia metaforica *aura* e *pioggia* (v. 46) in funzione appositiva; sospiri e lacrime dunque come un soffio delicato e come un lavacro gentile nelle notti tempestose dell'amante.

46. *l'aura dolce*: evocazione in natura del nome di *Laura* (v. 50) in base all'equivocità del grafema e in base al suo effetto rasserenante, come nella grande apertura della sestina *Là ver' l'aurora, che sí dolce l'aura*, cfr. nota a CCXXXIX 1; cosí nel sonetto a Sennuccio: «l'aura dolce et pura | ch'acqueta l'aere, et mette i tuoni in bando» (CXIII 10-11). In parallelo «l'aura soave de' sospiri» di CCLXXXVI 1, nonché «l'aura de' sospir'» coniugata con metaforiche «onde | del pianto» della canzone *Quando il soave*, CCCLIX 14-15. *pioggia*: *mot-refrain* della sestina *L'aere gravato*, dove una «continua pioggia» di lacrime si associa a sospiri «che paion vènti» (LXVI 28-30); *pioggia* quindi come l'*imber lacrimarum* di Agostino (*Conf.* VIII XII 28), di san Girolamo (*Epist.* XXII 30) nonché dei testi in prosa, *Secr.* III (p. 138); *Sen.* XIV 4; *Var.* IV = *Disp.* 53.

47. *quando*: nel «tempo lieto» (v. 27) evocato in apertura (vv. 1-4) e quindi anche in quelle sue *notti* immerse nel *favoleggiar* e nel *vegghiar* (vv. 17 e 21). *pen-*

'vivrei', oltre che toscana, è siciliana e dantesca (*Parole mie*, 8; *Lo doloroso amor*, 20). *piú che mai lieto*: un rilancio sul *viver lieto* del primo verso e su «Nesun visse già mai piú di me lieto» del v. 37; situazione impossibile che apre ai due versi finali di stanza, «S'esser non pò...».

53. *S'esser non pò*: se non è possibile (come non fu possibile ad Orfeo) sottrarre Laura alla Morte col *pietoso stile* e *flebile carmen* d'un canto senza rime. *qualchuna* ... *notti*: una qualunque di queste notti. La parola-rima *notti* porta il massimo del desiderio nel 'genere' sestina, in positivo («Con lei foss'io ... | sol una nocte, et mai non fosse l'alba», XXII 31-33; «sola venisse a starsi ivi una notte», CCXXXVII 35) e, come qui, in negativo.

54. *chiuda omai*: una prossima notte chiuda ormai. Alcuni intendono, a torto, la Morte *chiuda* (Zingarelli). *queste due fonti di pianto*: questi miei occhi; cfr. XXX 18. L'immagine è di Geremia: «Quis dabit ... oculis meis fontem lacrimarum, et plorabo die ac nocte» (*Ier* IX 1); cfr. XXIII 119, CXXXV 53, CLXI 4; Cino, *Oïmè lasso, quelle trezze bionde*, 38-39: «la Morte, che due fonti | fatt'ha di lagrimar gli occhi mei lassi» (Santagata).

[X]. 55. *Amor*: destinatario, ad attacco forte di strofe, d'una falsa preghiera, indirizzata invece alla Morte, vv. 58-60. *ò* ... *pianto*: ho cantato amaramente (in versi e in *doloroso stile*, v. 56). *molti et molt'anni*: altro raddoppio del 'genere' sestina; cosí la giovane donna «non percossa dal sol molti et molt'anni» di XXX 3.

56. *grave danno*: l'insopportabile perdita (ma anche tutte le gravose pene del regno di Amore). In parallelo, con simile apostrofe incipitaria di stanza, il *planctus* CCLXVIII 12-13: «Amor, tu 'l senti ... | quant'è 'l damno aspro et grave»; anche CCXLIV 6, CCCLXVI 81, cfr. nota a CCLXXXII 11. *in doloroso stile*: alla maniera dei dolenti, secondo lo *stilum miserorum* (*De vulgari* II IV 5). Nella stessa gamma le «dogliose rime» di CXXVII 2, nonché le «rime dolenti» che aprono il sonetto che immediatamente segue, CCCXXXIII 1.

57. *né* ... *notti*: e non mi attendo da te notti meno crudeli di queste, che sono «crude notti» (v. 31). La clausola interna al quinario *né da te spero* raddoppia quella del v. 42, al settenario: «né contra Morte spero», introducendo alla preghiera alla Morte, vv. 58-60.

58. *però*: perciò. *mi son mosso a pregar*: ho cominciato a pregare. Similmente Dante nella canzone *Donna pietosa*, 6: «si mosse con paura a pianger forte» (*Vita Nuova* XXIII).

59. *mi tolla di qui*: mi levi da questa terra. Il *qui* (cfr. CCLXVIII 36, 39, ecc.) si oppone a *ove è colei* paradisiaco del verso seguente. L'antica forma *tolla* per 'tolga' rimanda a *tolle* in rima di XXXIII 14, CLXXXVIII 12, CCXLIII 4.

60. *ove è colei*: nel cielo, «dove è viva colei ch'altrui par morta» (CCLXVIII 70). In parallelo anche CCXCIX 12: «*Ov'è colei che* mia vita abbe in mano?». *canto et piango*: sincronia di parole poetiche e di lacrime, come nel «piango et ragiono» iniziale (cfr. nota a I 5) e nel «lagrimando et cantando i nostri versi» della sestina *Là ver' l'aurora* (nota a CCXXXIX 35); cosí nell'alternanza «Cantai, or piango», «I' piansi, or canto» del dittico CCXXIX-CCXXX; Giraut de Bornelh, *Er' ai gran joi*, 10: «Ilh es cela per cui eu chan e plor» (Santagata); *Purg.* XXVI 142. *in rime*: in versi.

[XI]. 61. *sí alto pòn gir*: possono salire cosí in alto, fin «ove è colei ch'i' canto» (v. 60). La tensione tra *sí alto* e le *stanche rime* riproduce quella tra l'*alto sogetto* e le *basse rime* del v. 24. *stanche rime*: affaticate, e quindi inabili a volare in alto. Simile la «stanca penna» di *Due gran nemiche* (cfr. nota a CCXCVII 14 e a LXXIII 91).

62. *ch'agiungan*: che raggiungano, sí da raggiungere. *fuor ... di pianto*: lontana dal dolore e dalle lacrime di questo mondo; cfr. CCCXL 8: «Pur lassú non alberga ira né sdegno», e nota al v. 14; Cino, *Avegna ched el m'aggia*, 18-20: «Beata l'alma che lassa tal pondo | e va nel ciel ov'è compiuta gioia, | gioioso 'l cor fòr di corrotto e d'ira!» (Scarano). L'antico *fuor* o *fora* privativo è anche dantesco: «di caunoscenza e di verità fora» (*Donna pietosa*, 40).

63. *et fa 'l ciel ... lieto*: e che ora rallegra il cielo con le sue bellezze. La certezza della beatitudine dei beati orienta le pulsioni dell'amante, «per farme lieto» (v. 59), «Far mi pò lieto» (v. 73); cfr. nota a CCCXXVI 10.

64. *ben riconoscerà ... stile*: riconoscerà perfettamente il mio stile, ancorché *mutato* (quanto al contenuto). Il mutamento tematico (vv. 28 e 71) è quello del poeta-amante che transita dal regno di Amore al regno della Morte, secondo i temi annunciati nel secondo *planctus* CCLXX. In stretto parallelismo: «Piansi et cantai: non so piú mutar verso» (CCCXLIV 12); cfr. LXVII 12. L'apodosi del periodo ipotetico è data all'indicativo con protasi sempre all'indicativo della certezza, «Se sí alto pòn gir...» (v. 61), con *ben* al solito rafforzativo («ben riconosco in voi l'usate forme...», CCCI 9).

65. *già*: un tempo. *forse*: il solito avverbio di caritatevole discrezione dei *Fragmenta*, cfr. CCCXI 2. *anzi che*: avanti, prima che.

66. *chiaro ... notti*: immergesse lei nella luce (eterna) e me nelle tenebre piú nere. Il *chiaro ... giorno* senza fine rilancia i *chiari giorni* finiti, evocati ad inizio del componimento (v. 2), quindi con rincaro di tensione tra gli antitetici *chiaro* e *atra*. *fesse*: facesse (antica forma analogica anche dantesca, *Inf.* XX 69, XXXIII 59). *atre notti*: notti oscure, memori dell'*atra nox* di Virgilio, *Aen.* VI 866 (anche *Aen.* I 89), cfr. note a CCCXXI 12, CCCXXIII 68; CLI 1.

[XII]. 67-68. *O voi che ... ascoltate*: autorinvio a «Voi ch'ascoltate...» del sonetto proemiale (nota a I 1), con invocazione allo stesso pubblico di lettori-amanti («che sospirate ... | ch'ascoltate d'Amore») e di poeti d'amore («dite in rime»). *sospirate a ... notti*: tema dei «soavi sospiri» (v. 3) e della speranza, negati al poeta di ora. *dite in rime*: cantate d'amore in versi; cfr. XXVI 9.

69. *pregate*: preghiera corale e collettiva dei poeti d'amore che subentra al pregare individuale (v. 58). *sorda*: perché la Morte non ascolta la richiesta di chi vuol morire. In parallelo: «et io ne prego Amore, et quella sorda | che ... di chiamarmi a sé non le ricorda», per cui nota a XXXVI 12.

70. *porto ... fin(e)*: il doppio approdo della miseria e dell'infelicità del vivere; due *mots-refrain* della sestina LXXX, qui in funzione appositiva di *Morte*.

71. *muti*: imperativo, piuttosto che dipendente da *pregate* con assenza di *che* (Castelvetro). Il mutamento di *stile* (v. 64) coinvolge anche la Morte nel generale ribaltamento del testo. *una volta*: una sola volta, una buona volta. *quel suo antiquo stile*: quel suo modo di sempre, che è quello «di non volere andare da que' che la disiderano e da' miseri» (Castelvetro).

72. *attrista ... far sí lieto*: polarità di verbi che mettono in azione il binomio antitetico *tristo ... lieto* delle *coblas* precedenti (vv. 36, 37-38). Richiamo interno alla Morte «che molta gente attrista» di CCCXXXV 13.

[Congedo]. 73. *Far mi pò lieto*: rapporto *capfinit* con la fine dell'ultima stanza, «me pò far sí lieto». Lo stesso tema in CCCLVIII 8: «Dunque vien', Morte: il tuo venir m'è caro». *in una*: in una sola notte (cfr. v. 53). Tensione a distanza con «'n un sol giorno» della sestina XXII 28, metro temporale dell'impossibile felicità. *'n poche notti*: la stessa clausola all'altro capo del verso in *Tr. Mor.* I 127-28: «arse et alse | in poche notti, e si cangiò piú volte».

74-75. *e 'n aspro stile ... finisca Morte*: e con questo «parlar ... aspro» [cfr.

LXX 29-30], con questo canto senza *lenitas*, e con queste rime piene d'angoscia prego che la Morte estingua il mio pianto, e chiuda il mio *planctus*. *Morte* è infatti l'ultima parola del componimento (cfr. nota a CCCXII 13), marcato da un *aspro*, *agro* (v. 20) e amaro stile, contro il *dolce stile* del «trattar d'amore» (v. 3), cosí come in Dante il *soave stile* si oppone alla *rima aspr'e sottile* che non intercetta piú l'esclusivo regno di Amore (*Le dolci rime*, 10-14; *Conv.* IV). In parallelo: «parlo in rime aspre, et di dolcezza ignude» (CXXV 16, cfr. nota a CCXCIII 8). *'l pianto mio finisca*: il verbo *finire* in chiusura assoluta del *planctus* senza fine rimanda al congedo della lamentanza di Cino, *Oïmè lasso, quelle trezze bionde*: «Oïmè, Morte ... | se tua man non mi colpa ['non mi colpisca, e quindi mi uccida'], | *finir* non deggio di chiamar omei».

CCCXXXIII

Ite, rime dolenti, al duro sasso
che 'l mio caro thesoro in terra asconde,
ivi chiamate chi dal ciel risponde,
benché 'l mortal sia in loco oscuro et basso.

Ditele ch'i' son già di viver lasso,
del navigar per queste horribili onde;
ma ricogliendo le sue sparte fronde,
dietro le vo pur cosí passo passo,

sol di lei ragionando viva et morta,
anzi pur viva, et or fatta immortale,
a ciò che 'l mondo la conosca et ame.

Piacciale al mio passar esser accorta,
ch'è presso omai; siami a l'incontro, et quale
ella è nel cielo a sé mi tiri et chiame.

Al grande addio (alla lirica amorosa e a se stesso) della sestina *Mia benigna fortuna* tien dietro questo sonetto che prevede un ricongiungimento oltre i termini della morte, oltre quel «duro sasso» che fa barriera all'illusione terrestre e che cede nella fiduciosa *suavitas* dell'ultima terzina («siami a l'incontro...»). Le rime *dolenti*, come prima *angosciose* (CCCXXXII 74), sono viste somiglianti alle «sparte fronde» dell'albero della poesia e della gran chioma del lauro-Laura (v. 7), che il poeta raccoglie *passo passo* di giorno in giorno e riconsegna ai lettori a testimonianza della vita e della bellezza scomparsa («a ciò che 'l mondo la conosca et ame»), sincronizzando il percorso della vita con il corso delle parole: «ma ricogliendo le sue sparte fronde, | dietro le vo...» (vv. 7-8). Cosí si scopre la figura ultima del libro-canzoniere, portato avanti come costruzione volontaria *a posteriori*, spartito senza troppi sbalzi di colori tra rime 'in vita' e rime 'in morte' (v. 9).

Sonetto su cinque rime secondo lo schema ABBA ABBA, CDE CDE, come CCCXXXIV-CCCXXXVIII. Assonanza in DE, *-ale*, *-ame*.

1. *Ite, rime dolenti*: ricordo d'un esordio ovidiano, *Ex Ponto* IV v 1-2, «Ite, leves elegi, ... | verbaque honorato ferte legenda viro [cfr. v. 5]» (Ferrari). *Incipit* speculare a «Ite, caldi sospiri, al freddo core» (CLIII), con le *rime* che rilanciano uno dei sei *mots-refrain* della sestina *Mia benigna fortuna*, e in particolare le *angosciose rime* finali, CCCXXXII 74. *duro*: crudele, resistente e impenetrabile come può essere il *saxum* sepolcrale «che ... asconde»; cfr. nota a CCCXXIII

10-11; *Tr. Cup.* II 150. Il *duro sasso* in clausola finale di verso in Cino da Pistoia, *Su per la costa*, 20 (Capovilla, *Ascendenze culte*, p. 438).

2. *mio caro thesoro*: come nel 'pianto' *Amor, se vuo'*, «Il mio amato tesoro in terra trova, | che m'è *nascosto*», cfr. nota a CCLXX 5, CCXXVII 7 e CCLIX 11 («il bel tesoro mio»). *asconde*: nasconde, copre; cosí nei *loci similes* CCLXX 45, CCLXXIX 6, CCCIV 9.

3. *chiamate* ... *risponde*: situazione rovesciata rispetto a quella (scritturale) del sonetto *Al cader d'una pianta*, «è anchor chi chiami, et non è chi responda» (cfr. nota a CCCXVIII 14), come indizio del nuovo sogno (CCLXXIX 8) e della nuova speranza delle rime 'in morte' (tema delle terzine).

4. *'l mortal*: il corpo, la spoglia mortale; cfr. nota a CLXXX 12. *loco* ... *basso*: contrapposto al *ciel* dell'anima immortale. Nel sonetto *Soleasi nel mio cor* «in loco humile et basso» designa il cuore dell'amante (CCXCIV 2); qui la scelta aggettivale *oscuro et basso* è implicata con i *giorni oscuri* e con le *basse rime* della sestina geminata CCCXXXII 10 e 24.

5. *Ditele*: imperativo che dà una pseudo-rima interna con *Ite* iniziale. *lasso*: stanco. Cadenza delle rime 'in vita': «quel miser ... | ch'è già di pianger et di viver lasso» (CCXLIII 10-11), «stanco di viver» (CCCLXIII 14, CCCLXIV 5).

6. *del navigar*: in funzione appositiva a *di viver*; stanco della vita, di questa navigazione tempestosa che è la vita, secondo l'antico *topos* classico e cristiano, cfr. LXXX, CLXXXIX, nota a CCLXXII 11 («veggio al mio navigar turbati i vènti»). *horribili onde*: clausola dantesca nella consecuzione aggettivo sdrucciolo piú *onde*, come le «rapide onde» del sonetto del Po, per cui cfr. nota a CLXXX 2 e CCLXXIX 3. Con la stessa metafora della navigazione: «nel mio mare horribil notte et verno», CCXXXV 11. Il fatto che *onde* e *fronde* siano bisillabi da sestina (LXXX, CXLII) non sembra casuale nell'accostamento con CCCXXXII.

7. *ricogliendo*: raccogliendo. È lo stesso verbo che sigla la fine del *Secretum*, con un programma (agostiniano, *Conf.* II 1 1; cfr. Fenzi, nota 442 a *Secr.* III, pp. 417-18) eretto contro la perdizione e la dispersione di sé e delle cose: «et sparsa anime fragmenta recolligam», il che anticipa le *sparte fronde*, che ambiguamente metaforizzano le «rime sparse» come foglie (e fogli) cadute dal tronco della poesia. *sparte fronde*: le «belle frondi» del lauro-Laura, già *sparte* secondo natura nella sestina CXLII 23 e nella canzone delle Visioni, «mirando le frondi a terra sparse», con rinvio a *Buc. carm.* X 389: «sparsasque solo conquirere frondes» (Tassoni); cfr. nota a CCCXXIII 56. Ferrari richiama le «fronde ... disgiunte» e le «fronde sparte» di *Inf.* XIII 141 e XIV 2.

8. *dietro le vo* ... *passo*: la seguo piano piano (per raggiungerla nell'aldilà) soltanto in questo modo [*pur cosí*], cioè *ricogliendo* gli sparsi frammenti (in versi) d'una vita e *ragionando* di lei nel doppio specchio della vita e della morte (prima terzina). *passo passo*: un passo dopo l'altro, come in LXV 3 e in LXX 21.

9. *sol*: soltanto, con l'esclusività anticipata da *pur* del verso precedente. *ragionando*: parlando (in versi) di lei 'in vita' e 'in morte', «viva et morta», alternando il «trattar d'amore» con il «ragionar di morte» della sestina che precede (cfr. nota a CCCXXXII 14) nella continua sovrapposizione e mescolanza che distingue la raccolta delle «rime sparse».

10. *pur*: esclusivamente, sempre, non altro che viva, piú viva che mai (in relazione a quell'illusione che è la vita terrestre), con rintocco del *pur* delle quartine (v. 8). In *anzi* il solito correttivo petrarchesco, lodato dal Muratori; cfr. CXXXI 13, CLV 10, CLXXXIX 4, CXCIV 12, CCVII 81, CCLXVIII 15, ecc.

fatta immortale: rinvio interno alla poesia per «quella ch'è fatta immortale | et cittadina del celeste regno» di CCCLIV 3-4.

11. *la conosca et ame*: tema del poeta-testimone (evangelico), anche verbalmente implicato con CCCVIII 6-7, «al secol che verrà l'alte belleze | pinger cantando, *a ciò che l'ame et preze*». Un'eco del Vangelo di Giovanni, XVII 26: «Et notum feci eis nomen tuum, et *notum faciam*, ut *dilectio* qua dilexisti me in ipsis sit, et ego in ipsis»»; cfr. nota a CCCXXXVIII 12.

12. *al mio passar* ... *accorta*: essere attenta al mio trapasso, al «tempo del partire» da questo mondo (CCLXIV 117), ormai vicino (v. 13); cfr. CCCXLVI, CCCLVIII 11. La voce *accorta* «Assomma le idee di attenzione, di sollecitudine, di prontezza e di sapienza valida» (Chiòrboli).

13-14. *ch'è presso omai*: luogo parallelo in CCCXLIX 8, in attesa del *messo* mandato da madonna non si sa quando, «ma pur devrebbe il tempo esser da presso»; cfr. CCLXIV 117-18. *siami a l'incontro*: mi venga incontro. La stessa immagine in Dante, *Conv.* IV XXVIII 5: «E sí come a colui che viene di lungo cammino, anzi ch'entri ne la porta de la sua cittade, li si fanno incontro li cittadini di quella, cosí a la nobile anima si fanno incontro ... quelli cittadini de la etterna vita», per cui Busnelli e Vandelli richiamavano l'*Ordo commendationis animae* del *Rituale liturgico*: «Veniant illi obviam sancti Angeli Dei, et perducant eum in civitatem caelestem, Ierusalem». *et quale* ... *chiame*: e quale ella è nel cielo, cioè «pur viva» e «fatta immortale» (v. 10), tale mi attiri chiamandomi a sé. Il *chiamare* celeste riprende circolarmente l'invocazione terrestre delle rime, «ivi *chiamate* chi dal ciel risponde» (v. 3), dando risposta all'attesa del testo; cfr. CCCXLIX 1-2.

CCCXXXIV

S'onesto amor pò meritar mercede,
et se Pietà anchor pò quant'ella suole,
mercede avrò, ché piú chiara che 'l sole
a madonna et al mondo è la mia fede.

Già di me paventosa, or sa (nol crede)
che quello stesso ch'or per me si vòle,
sempre si volse; et s'ella udia parole
o vedea 'l volto, or l'animo e 'l cor vede.

Ond'i' spero che 'nfin al ciel si doglia
di miei tanti sospiri, et cosí mostra,
tornando a me sí piena di pietate;

et spero ch'al por giú di questa spoglia
venga per me con quella gente nostra,
vera amica di Cristo et d'Onestate.

Sonetto che forse per la prima volta nel *Fragmentorum liber* imposta il tema del rovesciamento della speranza: non piú un *fluctus animi* (positivo) rivolto a beni sempre in fuga, *vana spes* nell'inganno mondano (I 6), ma una *spes* paolina come sostanza di cose sperate. I due forti verbi ad attacco dei due piedi delle terzine, «Ond'i' spero ... | et spero...», opponendosi ai vari *non sperando mai* e *né ... spero* della sestina *Mia benigna fortuna* (CCCXXXII 23, 42, 57), pongono l'accento sulla validità di quei *sospiri* sempre uguali («quello stesso ch'or per me si vòle, | sempre si volse») che si sono espressi in parole (poetiche) e segni umani di comunicazione. L'incontro immaginato della seconda terzina, preparato dalla *visio* della prima (vv. 9-11) e solidale all'*explicit* del sonetto che precede sulla soglia del paradiso (CCCXXXIII 12-14), sembra un riconoscimento al professato *onesto amor* o *bon'amor* di natura spirituale anche da parte degli spiriti amanti della «terza spera» (CCLXXXVII 9-11), se nei beati affettivamente chiamati *gente nostra* è da riconoscere la *gente* che nella visione del *Trionfo d'Amore* va per una verde piaggia «pur d'amor volgarmente poetando» con coppie ricongiunte di poeticità primaria: «ecco Dante e Beatrice, ecco Selvaggia, | ecco Cin da Pistoia...» (*Tr. Cup*. IV 29-32). Il testo è il primo d'una sequenza omotematica di 'ritorni' mentali (v. 11), di colloqui immaginati, di visioni e memorie, interrotta dalla desolante realtà enunciata nel sonetto *Fu forse un tempo dolce cosa amore*, CCCXLIV.

Sonetto su cinque rime secondo lo schema ABBA ABBA, CDE CDE, come CCCXXXIII e tutta la serie CCCXXXV-CCCXXXVIII. Assonanza in CD, *-oglia*, *-ostra*.

1. *onesto amor*: lo stesso amore puro e *honesto Amor* di CCXXX 3, e anche lo stesso *onesto foco* di CCLXXXV 10; cfr. CCXXIV 3. *pò*: monosillabo che ribatte fonicamente *amor* nell'intreccio allitterante del primo verso, come dopo in formula identica *anchor pò*, v. 2; l'eco giunge fino a *por* delle terzine (v. 12) incrociandosi con la rima interna desultoria corrente nel testo in *-or* (*anchor, or* e *cor*, vv. 2, 5-6, 8). *mercede*: ricompensa; cfr. CCCXXIV 3.

2. *anchor pò ... suole*: ha ancora il suo solito potere.

3. *mercede avrò*: sarò ricompensato. Altro rintocco fonico di *avrò* con *amor pò* e *anchor pò*, alla scadenza del primo emistichio quinario. *chiara*: trasparente, luminosa piú della luce del sole, manifesta. Rinvio interno a «quelli occhi, piú chiari che 'l sole» di CCCLII 2, su ricordo di *Eccli* XXIII 28. *sole*: in rapporto paronomastico con *suole*.

4. *a ... et al mondo*: a madonna in cielo e agli altri su questa terra. *fede*: quella «fede amorosa» (nota a CCXXIV 1) e «pura fede» (CCCXLVII 7) che è anche sostanza di cose sperate, secondo san Paolo (*Hebr* XI 19), nominata insieme alla speranza (terzine) e alla carità (*mercede*), le tre virtú teologali (*1 Cor* XIII 13). Il tema della prima quartina nel *Triumphus Mortis* II 76-81: «Deh, madonna - diss'io - per quella fede | che vi fu, credo, al tempo manifesta, | ... | creòvi Amor pensier mai nella testa | d'aver pietà del mio lungo martire, | non lasciando vostra alta impresa onesta?».

5. *Già ... paventosa*: madonna, un tempo timorosa di me (e anche per me), ora...; cfr. CXLVII 12, CCCLXIII 6, e i motivi della *securitas* dell'amata «omai tutta secura» dai lacci e *nodi* del mondo di CCCV 5-8, CCCXV 5-7, CCCXVII 5-6. *or*: in antitesi a *Già*, cfr. nota a CCCXXXII 19. *sa ... crede*: sa con certezza (dalla specola del cielo), non per sua immaginazione (perché le *credenze* sono comunque «vane e 'nfirme», CCCXXIX 6). In *nol* il pronome neutro prolettico della proposizione relativa del v. 6.

6. *or per me si vòle*: è voluto ora da me.

7. *sempre si volse*: fu sempre voluto da me. In CCCXLVII 10-11 la stessa immagine: «et mai non volsi | altro da te che 'l sol de li occhi tuoi» (ciò che qui è detto evasivamente *quello stesso*, cioè la luce dello sguardo e dello spirito, v. 6). *et s'ella ... parole*: e se un tempo ascoltava parole (in rime e in versi). Tema del 'veder dentro' senza parole, per cui Agostino nel *Secretum* III (p. 144): «in silentio talem te introrsus aspicerem».

8. *vedea 'l volto*: come specchio dell'animo, cosí come le *parole* fanno eco ai sospiri del *cor*. Ma ora, vedendo Dio, la donna legge direttamente nell'animo e nel cuore, giusta il messaggio di CCCXLVII 6-7, «or nel volto di Lui che tutto vede | vedi 'l mio amore, et quella pura fede...»; e anche: «Tu che dentro mi vedi, e 'l mio mal senti...» (CCCXL 12); *Tr. Mor.* II 76-78.

9. *spero*: la *spes* per i giorni che restano (prima terzina) e quella rivolta all'eterno («et spero...», seconda terzina), entrambe contrarie alla non-speranza iterata nella sestina raddoppiata *Mia benigna fortuna*, «non sperando mai», «né ... spero altro», «né da te spero» (CCCXXXII 23, 42, 57). *'nfin ... si doglia*: «fin là su in cielo le incresca» (Daniello); cfr. CXCIII 9. Tema della tenerezza ultraterrena di madonna, formulata nel *planctus* CCLXVIII 72 («sol di te sospira»), speculare alla *pietas* terrestre (situazione inversa di CXXVI 37-38). Risposta a quest'immaginazione nella visione realizzata di CCCXLI 12, quando la donna dice: «Fedel mio caro, assai di te mi dole».

10. *cosí*: anticipa il contenuto del verso che segue. *mostra*: dimostra di dolersi (v. 9), con l'immaginata sollecitudine enunciata nel v. 11.

11. *tornando*: il ritorno del sogno e dell'immaginazione, come nel sonetto *Né mai pietosa madre*: «quella che 'l mio grave exiglio | mirando dal suo eterno alto ricetto, | spesso a me torna co l'usato affecto, | et di doppia pietate ornata il ciglio» (nota a CCLXXXV 7); cosí nella visione di CCCXLI 3-4: «ancor sento tornar pur come soglio | madonna...»; cfr. CCLXXXII 1, CCLXXXIII 9. *pietate*: la *pietas* ipotizzata ad inizio del testo (v. 2), realizzata nella dimensione del sogno o della visione; cfr. CCLXXXIII 10, CCCXLVI 4, CCCLI 2.

12. *al por giú ... spoglia*: al momento di deporre queste spoglie mortali; ciò che nell'omogeneo sonetto che precede, nella stessa posizione ad attacco della seconda terzina, è detto «al mio passar», CCCXXXIII 12.

13. *venga per me*: venga per incontrare me, con variazione tenue rispetto a «siami a l'incontro» di CCCXXXIII 13. Intanto *per me* gioca equivocamente con *per me* (agente) del v. 6, come contrasto tra quello che è possibile volere e quello che sta in volontà altrui. *gente nostra*: solitamente intesa come «l'anime beate»; ma l'aggettivo possessivo *nostra* (di lui e di lei) è troppo privato per indicare indistintamente tutte le anime «cittadine del cielo» (CCCXLVI 1-2) piuttosto che gli spiriti di quelli che hanno fatto parte d'una cerchia privilegiata di poeti-amanti amatori di Sapienza (cfr. nota al v. 14), come la schiera evocata per Sennuccio, Guittone, Dante, Cino e «Franceschin nostro» (terzine di CCLXXXVII), secondo il suggerimento degli antichi commentatori (Squarciafico, Vellutello, Daniello, Tassoni, poi Zingarelli).

14. *amica di Cristo*: allusione all'*amicitia Dei* raggiungibile attraverso lo studio di Sapienza (*Sap* VII 14; *Eccli* VI 17; Agostino, *Conf.* VIII VI 15), la quale «cum sit una, omnia potest; ... amicos Dei et prophetas constituit. Neminem enim diligit Deus, nisi eum qui cum sapientia inhabitat. Est enim haec speciosor sole...» (*Sap* VII 27-29; passo caro a Petrarca, citato ad attacco della canzone CXIX); cfr. *Fam.* X 3, 42 al fratello Gherardo, anche lui ormai *securus* nella sua Certosa, avendo scelto l'*amicitiam Dei* contro la schiavitú delle cose terrene (*servitus dyaboli*); amicizia concessa a chi ha fede (v. 4) «et, per multas tribulationes probatus, Dei amicus effectus est» (*Idt* VIII 22-23), come il fedele Abramo nell'*Epistola catholica Iacobi* II 23; cfr. nota a LXXXI 5. *Onestate*: uno dei desiderabili requisiti di Sapienza nell'abbondanza dei doni indicati in vari luoghi del Libro; in particolare: «in amicitia illius delectatio bona, et in operibus manuum illius honestas sine defectione» (*Sap* VIII 18 e VII 11; *Eccli* XXIV 23). Luogo parallelo in *Tr. Mor.* I 9: «un parlar saggio e d'onestate amico». L'*amor honestatis* è virtú agostiniana sulla via della conoscenza (*Secr.* III, p. 150), con un lemma che riprende l'*onesto amor* iniziale in una crescita di spessore semantico.

CCCXXXV

Vidi fra mille donne una già tale,
ch'amorosa paura il cor m'assalse,
mirandola in imagini non false
4 a li spirti celesti in vista eguale.

Nïente in lei terreno era o mortale,
sí come a cui del ciel, non d'altro, calse.
L'alma ch'arse per lei sí spesso et alse,
8 vaga d'ir seco, aperse ambedue l'ale.

Ma tropp'era alta al mio peso terrestre,
et poco poi n'uscí in tutto di vista:
11 di che pensando anchor m'aghiaccio et torpo.

O belle et alte et lucide fenestre,
onde colei che molta gente attrista
14 trovò la via d'entrare in sí bel corpo!

Sonetto spartito tra l'emozione del vedere un miracolo in terra (*Vidi* ... *in vista*, prima quartina), prodigo di pulsioni contrastanti (*arse* ... *alse*) con una spinta verso le cose sublimi dell'anima («aperse ambedue l'ale», seconda quartina), e un non-vedere («n'uscí in tutto di vista») che produce paralisi, torpore, afasia (prima terzina). Il tema del vedere tra terreno e celeste rimette in azione l'apparizione della donna del primo incontro cosí come incede nel sonetto *Erano i capei d'oro*, con quella stessa alternanza (già virgiliana per Venere nella selva, *Aen.* I) tra apparenza e sostanza: «*Non* era l'andar suo cosa *mortale*, | *ma* d'angelica forma» (XC 9-10), qui ulteriormente sospesa tra la vita e la morte: «*Nïente* in lei terreno era o *mortale*, | ... | *Ma* tropp'era alta» (vv. 5-9). Che non si tratti di un'ennesima rievocazione del primo giorno ma d'una visione (sempre la stessa) dentro la visione è dimostrato dalle stesse *fenestre*-occhi dell'ultima terzina (v. 12), appartenenti alla struttura dello sguardo psichico-mentale secondo il modulo iniziale della canzone delle Visioni (CCCXXIII 1), nonché dalla variazione in chiaro del sonetto che segue nel Libro *Tornami a mente*, dove la donna è intercettata in un presente sottratto al tempo: «nel mio primo occorso honesta et bella | *veggiola* ... | ch'i' grido: Ell'è ben dessa; anchor è in vita...» (CCCXXXVI 5-7). La sovrapposizione delle visioni sta dentro un complesso arabesco ritmico-timbrico fatto di richiami fonici e di fenomeni ripetitivi, *arse-alse*, *ale-alte-alta*, *tropp(o)-torpo-trovò*, dove la moderata *asperitas* della rima *-alse* s'incrocia assonanzando con la dolcezza di quell'*ale* che sostengono tutto il movimento del testo verso l'alto.

Sonetto su cinque rime, ABBA ABBA, CDE CDE, come CCCXXXIII-

lestibus desideriis ardet» (Ferrari). Opportunamente Chiòrboli con sentimento etimologico traduce *calse* con «sentí fervore» (*ardet* del *Secretum*), in fusione con *arse* speculare dell'amante, travolto da quella fiamma interiore, v. 7.

7. *L'alma*: l'anima mia. *arse ... et alse*: bruciò e gelò. Eco della clausola «sudavit et alsit» della *Poetica* oraziana (v. 413; Castelvetro), piú strettamente impiegata in *Tr. Mor.* I 127: «Che fia de l'altre, se questa arse et alse | in poche notti...?» Ancora piú intrigante il contatto (forse un vero prelievo: gioco paronomastico d'un dittico verbale spartito tra cielo e terra) con l'*Epithalamium Beate Virginis Marie* di Giovanni di Garlandia, laddove si parla della condizione del primo uomo Adamo: «Alsit et arsit homo: *celestibus alsit et arsit* | *terrenis*; medio frigus in igne fuit [«nel mezzo de le fiamme un gielo», CXXII 4], | in media fuit ardor aqua, nec turbidus amnis | extinxit flammam [cfr. LV 11-12] temperiemve dedit...» (III 195-98); cfr. Martelli, *Contributi*, p. 109. La commistione di sostanze contrarie anche nel vicino e omogeneo sonetto CCCXXXVII 10-11: «e 'n foco e 'n gielo | tremando, ardendo, assai felice fui»; cfr. nota a CCXCVIII 3 («'l foco ove agghiacciando io arsi»). Il verbo *arse* dà una pseudo-rima interna con *-alse* della sede B, ribattuta fonicamente da *aperse* (clausola del primo emistichio settenario, v. 8) e da *alte* (clausola al quinario, v. 12). Il tutto in memoria della rima archetipica di *Erano i capei d'oro*: «qual meraviglia se di súbito arsi?» (XC 8). Simile slancio dell'anima verso l'alto nelle rime 'in vita': «et veggiola passar sí dolce et ria | che l'alma trema per levarsi a volo» (CLXIX 5-6).

8. *vaga ... ale*: desiderosa di andare con lei [cfr. LXXV 7], spiccò il volo verso l'alto (in armonia col volo della donna-angelo, cfr. *Purg.* XII 91, *Par.* IX 138). Valore metaforico di questo *explicare alas* (dello spirito-colomba, del desiderio, dell'ingegno), corrente in tutto il *Canzoniere*; cfr. LXXI 12, CXXXIX 1, CCCLV 6: «a volar v'aperse l'ali», e nota a LXXXI 13-14. Intanto queste forti *ale*, che misurano la distanza tra terra e cielo, sono in rapporto fonico-logico con *alta* e con *alte* ad attacco delle due terzine, vv. 9 e 12.

9. *era*: tale donna (v. 1). *alta*: in alto. Solita tensione tra alto e basso, tra cielo e pesantezza terrestre (vv. 5-6), di cui anche nella sestina 'doppia' *Mia benigna fortuna*, cfr. note a CCCXXXII 24 e 61. *al*: rispetto al; cfr. CXXVIII 2. *mio peso terrestre*: il grave fardello del vivere, che si oppone a quel nulla di *terreno* che è della donna del Libro (v. 5); lo stesso «peso terren» che spinge verso il basso di XCI 8, quel gravissimo *fascio* contro il quale si chiedono le salmistiche ali *sicut columbae* nel sonetto *Io son sí stanco*, LXXXI 1 e 12-14.

10. *et poco poi ... di vista*: e poco dopo uscí completamente dal mio campo visivo; cioè quando tal donna morí e si sottrasse alla *vista* indicata nella prima quartina (v. 4). Similmente Dante per la morte di Beatrice, *Quantunque volte*, 20-23: «perché 'l piacere de la sua bieltate, | partendo sé da la nostra veduta, | divenne spirital bellezza grande» (*Vita Nuova* XXXIII); in parallelo anche LXXXI 7-8: «poi volò fuor de la veduta mia, | sí ch'a mirarlo indarno m'affatico», detto del Salvatore.

11. *di che pensando*: pensando a quella perdita di visione, rapida (*poco poi*) e completa (*in tutto*, v. 10), che produce un torpore mortale (la tipica depressione del 'codice' mistico per il contatto perduto). Tema dantesco della canzone che appunto comincia: «Quantunque volte, lasso!, mi rimembra | ch'io non debbo già mai | veder la donna ond'io vo sí dolente...». *m'aghiaccio et torpo*: divento rigido come il ghiaccio, paralizzato (in tensione con la dittologia antitetica *arse ... alse*, che produce il movimento delle ali della fantasia, vv. 6-7). Il raro e rilevato verbo *torpo* (latinismo) subisce l'effetto fonico di quell'eccesso, di quel *tropp(o)* che apre la prima terzina (Orelli) e che si ripercuote in *trovò* dell'ultimo verso; verbo

CCCXXXIV e CCCXXXVI-CCCXXXVIII. Assonanza di A con B, *-ale*, *-alse*, imperfettamente consonante.

BIBLIOGRAFIA: Orelli, *Suono dei sospiri*, pp. 6-7.

1. *Vidi*: verbo non percettivo delle *visiones*, sostenuto da *mirando* (v. 3) e dalle *fenestre*-occhi finali (v. 12), nonché dall'apparizione del sonetto che segue, «qual io la vidi ... | veggiola» (CCCXXXVI 3 e 6); cfr. note ai vv. 1 e 13 della canzone delle Visioni CCCXXIII. *fra mille donne*: confronto iperbolico, iterato in CCCLX 97-98 («di mille | donne electe ... n'elessi una»), cresciuto col ricordo (stilnovistico) di uno dei temi iniziali del Libro, «Quando *fra l'altre donne* ad ora ad ora | Amor vien nel bel viso di costei...» (XIII 1-2). Un *mille* senza contorni che richiama il tema dell'unicità di madonna: «Dico che, perch'io miri | mille cose diverse attento et fiso, | sol una donna veggio...» (CXXVII 12-14). *una già tale*: una donna a quel tempo siffatta che io cominciai a tremare (v. 2). Il *già* non sembra riferirsi a *Vidi* (tutti i commentatori, ma non Moschetti e Zingarelli), verbo psichico sottratto al tempo, ma al momento lontano di quel tremore innamorato del secondo verso. Nella vulgata (Vaticano lat. 3195, c. 66*v*) *-idi* di *Vidi* è scritto dall'autore su rasura: se su un precedente *V(eggio)*, il presente tutto mentale dimostrerebbe l'assunto; cfr. CCCXXXVI 1-3.

2. *amorosa paura*: il timore ovidiano e stilnovistico tipico dell'innamorato (e dell'*amator sapientiae*), come in Dante quando vede Beatrice la prima volta, *Vita Nuova* II 4 (Biagioli) e III 1, e poi in contatto con la bella Sapienza-Filosofia del *Convivio*: «ché quella bella donna, che tu senti, | ha transmutata in tanto la tua vita, | che n'hai paura...» (*Voi che 'ntendendo*, 43-45; *Conv*. II); cosí nell'*incipit* del sonetto «Chi guarderà già mai sanza paura | ne li occhi d'esta bella pargoletta | che m'hanno concio sí che non s'aspetta | per me se non la morte, che m'è dura?». *m'assalse*: mi assalí (perfetto analogico); cfr. LXXXV 10.

3-4. *mirandola ... eguale*: vedendola d'aspetto, in immagini veritiere, uguale agli angeli; insomma «Uno spirto celeste» e «d'angelica forma» (XC 10 e 12, cfr. nota a CCXLIII 3), visto e isolato davvero «fra mille donne» terrestri. Al riscontro con *Purg*. XXX 131, «*imagini* di ben seguendo *false*» (Trovato), dove l'aggettivo *false* è integrato mediante litote con la «via *non vera*» di Dante personaggio-poeta, va aggiunto che tutta la rima difficile in *-alse* è purgatoriale, *false*, *valse*, *calse* (qui v. 6). Non è escluso che la donna sia vista come *vera imago* degli angeli e spiriti celesti, cosí come la Veronica è immagine vera del Salvatore (tema del sonetto del *peregrinus* «canuto et biancho», XVI 10), essendo comunque sottratta alle *falsas imagines* delle cose sensibili «quae nobis ab hoc sensibili mundo per corpus impressae, varias opiniones erroresque generent», come scrive Agostino nel *De vera religione* III 3.

5. *Nïente*: niente dei suoi pensieri, in tacita tensione con ciò che appare all'occhio dello spettatore (*in vista*, v. 4). *era ... mortale*: ricordo interno della donna di *Erano i capei d'oro*, «*Non era* l'andar suo cosa *mortale*...» (XC 9), con simile ripresa di *Nïente ... era* con *Ma ... era* (v. 9), per cui cfr. introduzione a XC. Rima ricca con *tale*.

6. *sí come ... calse*: cosí come in persona alla quale importò del cielo e non d'altro. Il *ciel* è in antitesi tanto con *terreno* (elemento spazio) quanto con *mortale* (elemento tempo) del v. 5. Movenza dantesca, *Purg*. XXX 135: «sí poco a lui ne calse!»; cfr. nota ai vv. 3-4. In parallelo: «che di null'altro mi rimembra o cale» (CIX 8), «vera donna, et a cui di nulla cale, | se non d'onor» (CCLXIII 5-6; cfr. CXIV 9, CCLXIV 76, e anche XXVIII 34 e LXIX 6 per la forma del perfetto). Cosí nel *Secretum* III (p. 136): «cuius mens terrenarum nescia curarum ce-

corrispondente al *torpor* della funesta consuetudine denunciato nella lettera al fratello Gherardo, *Fam*. X 3, 47, e alla situazione descritta da san Bernardo nei *Sermones de diversis*, CXI: «nec mirum si nulla virtutum delectatione movetur desiderium quod etiam circa illam aeternam beatitudinem *torpet*» (Chessa).

12. *alte*: come sono gli occhi-finestre nell'edificio del corpo, che spingono a guardare in alto (intenzionale rapporto col v. 9). *lucide fenestre*: gli occhi lucenti di madonna, simile a Maria *fenestra caeli* nella canzone alla Vergine, «o fenestra del ciel lucente altera» (CCCLXVI 31), come conferma la coincidenza aggettivale di *lucente altera* con *alte et lucide*. La metaforica *oculorum fenestra* attraverso la quale passa la morte (dell'anima) secondo Geremia, «quia ascendit mors per fenestras nostras, ingressa est domos nostras» (IX 21), ripreso nel commento di san Girolamo *In Hieremiam prophetam* (II 10); cosí nel secondo libro del *De otio religioso*: «'intrare mortem per fenestras' scriptura nos docuit» (p. 748), e nel *De vita solitaria*, II 12, p. 502 (Martelli, *Ascendit mors*, pp. 53-64); cfr. introduzione alla canzone delle Visioni CCCXXIII e nota a CCCXXV 16-17. Qui un controcanto alla finestra attraverso la quale stilnovisticamente passava Amore: «Io avrò sempre in odio la *fenestra* | *onde* Amor m'aventò già mille strali...» (LXXXVI 1-2), «Già prima ebbe per voi [occhi] l'entrata Amore» (LXXXIV 5); forse quest'ingresso attraverso gli occhi prepara l'invenzione dell'entrare «in sí bel corpo» della Morte fisica nell'equazione di Amore e Morte.

13. *onde*: attraverso le quali, come in LXXXVI 2 in situazione similare. *colei che ... attrista*: la Morte, alla *tristitia* della quale sembra qui il poeta volersi sottrarre per bramosia di quel volo del v. 8. La stessa clausola interna nella sestina raddoppiata *Mia benigna fortuna*, sempre detto della Morte «ch'ogni uom attrista», per cui nota a CCCXXXII 72.

14. *d'entrare in sí bel corpo*: sintagma speculare all'uscire dell'anima da quello stesso corpo in chiusura del sonetto che segue, CCCXXXVI 14: «del corpo uscío quell'anima beata». Simile ingresso nel 'pianto' in morte della donna amata di Pacino Angiulieri, *Quale che per amor*, 37-38: «Come sofrir potesti, crudel Morte, | d'entrare ne la mia donna amorosa...?» (Capovilla, *Ascendenze culte*, p. 472).

CCCXXXVI

Tornami a mente, anzi v'è dentro, quella
ch'indi per Lethe esser non pò sbandita,
qual io la vidi in su l'età fiorita,
4 tutta accesa de' raggi di sua stella.

Sí nel mio primo occorso honesta et bella
veggiola, in sé raccolta, et sí romita,
ch'i' grido: Ell'è ben dessa; anchor è in vita,
8 e 'n don le cheggio sua dolce favella.

Talor risponde, et talor non fa motto.
I' come huom ch'erra, et poi piú dritto estima,
11 dico a la mente mia: Tu se' 'ngannata.

Sai che 'n mille trecento quarantotto,
il dí sesto d'aprile, in l'ora prima,
14 del corpo uscío quell'anima beata.

L'incontro immaginato al confine tra terra e paradiso nel sonetto *Ite, rime dolenti* (CCCXXXIII 12-14) innesca una sequenza di visioni di madonna che, «tornando a me sí piena di pietate» (CCCXXXIV 11), agita insieme passato e presente, illusione e verità: *Tornami a mente*... Ecco che il segmento *qual io la vidi* dell'analogia col passato (v. 3) trapassa senza transizioni in un sempre-presente *veggio* (v. 6), la cui incantata attualità è verbalmente sostenuta dalla voce sdrucciola *veggiola* in collocazione *enjambante* («Sí ... honesta et bella | veggiola, in sé raccolta...», vv. 5-6), e anche, a contatto, dal raro latinismo *occorso*: un 'incontro' straordinario e carico di risonanze interne (con *corpo* del v. 14 e con la prima rima delle terzine, *-otto*), che nell'estraneità linguistica esalta il contatto visivo tutto mentale della seconda quartina. Il testo lascia passare con discrezione alcune care ombre dantesche, Sordello (vv. 5-6) e soprattutto Matelda, tutta «soletta» e scaldata dai raggi dell'amore-Dio («tutta accesa de' raggi di sua stella»), nel giardino smaltato e nell'eterna primavera dell'Eden, che «là m'apparve, sí com'elli appare | subitamente cosa che disvia | per maraviglia tutto altro pensare» (*Purg*. XXVIII 37-40 e XXX 32); talché lo stesso fiume Lete in apertura (v. 2) non sta come metafora erudita per intercettare un'impossibile dimenticanza, ma appartiene alla verde riva e al paesaggio di Matelda dentro un rito di purificazione e di ultimo contatto. L'apparizione paradisiaca «che disvia» è tutta delle quartine; l'illusione al limite del disfacimento è della prima terzina: «dico a la mente mia: Tu se' 'ngannata»; la verità («Sai...», v. 12) è nell'epigrafe tombale dell'ultimo piede «mille trecento quarantotto...» (6 aprile), diametrale alla feli-

ce stele dell'innamoramento, «Mille trecento ventisette...» (6 aprile), le due uniche date scritte in un Libro senza tempo (CCXI 12) dominato dalla coincidenza cronologica cristiana della nascita e della morte di Cristo, «quia in die, qua fuit annuntiatus, fuit et passus. Item in feria sexta et hora sexta» (Iacopo da Varazze, *Legenda aurea*, LIII, p. 229; cfr. III e LXII 14; Calcaterra, *Nella selva*, pp. 209-45).

Il testo è trascritto dall'autore nella vulgata (Vaticano lat. 3195) dopo il 1369 ed entro il 1371 o 1372 (Wilkins, *The Making*, p. 175). Avendo copiato a piú mandate i trentuno componimenti che vanno da questo sonetto alla canzone *Vergine bella* CCCLXVI, Petrarca, nell'ultimo anno di vita, riorganizza mediante una numerazione araba marginale la serie primitiva (Wilkins, *The Making*, pp. 175 e 178; Quaglio, *Ultimi esercizi*, pp. 49-56; Santagata, *Frammenti dell'anima*, pp. 333-35, 348; *Canzoniere*, Tavola II), riproposta dai commentatori antichi, Daniello, Gesualdo, Castelvetro, Tassoni, Leopardi. La quale serie inizialmente, restando fermi soltanto gli estremi CCCXXXVI e CCCLXVI, dava in successione: CCCXXXVI [*1*], CCCL [*15*], CCCLV [*20*], CCCXXXVII-CCCXLIX [*2-14*], CCCLVI-CCCLXV [*21-30*], CCCLI [*16*], CCCLII [*17*], CCCLIV [*19*], CCCLIII [*18*], CCCLXVI [*31*].

Sonetto su cinque rime secondo lo schema ABBA ABBA, CDE CDE, come CCCXXXIII-CCCXXXV, CCCXXXVII e CCCXXXVIII.

BIBLIOGRAFIA: Orelli, *Suono dei sospiri*, pp. 8-9.

1. *Tornami a mente*: stilema della memoria subitanea, memoria visiva («qual io la vidi...», v. 3), come ad attacco delle terzine nel sonetto *La vita fugge*, «Tornami avanti...», cfr. note a CCLXXII 9-10 e a CCIX 3; CCLXVIII 45-46: «Piú che mai bella et piú leggiadra donna | tornami inanzi...». *v'è dentro*: ciò che sulle soglie del Libro è detto «m'è rimasa nel pensier» (XVIII 3); quindi non un ritorno (*Tornami*) ma una permanente attualità di quel *tempo* e di quel *loco* non mai lontani di Amore, secondo l'enunciato del sonetto che appunto comincia «Quando mi vène inanzi il tempo e 'l loco...», cfr. nota a CLXXV 1. Il petrarchesco correttivo *anzi* (cfr. nota a CCCXXXIII 10) s'incarica anche d'esaltare l'ambiguo nesso tra *è dentro* con *entrare* del sonetto che precede, CCCXXXV 14.

2. *indi*: di lí, dalla mente. *per Lethe*: dal fiume dell'oblio, dall'acqua della dimenticanza (*Purg.* XXVIII 127-32); cfr. nota a CXCIII 4 e anche LVIII 13. *sbandita*: messa al bando, esiliata, scacciata. Cosí in VII 2: «ànno del mondo ogni vertú sbandita».

3. *qual io la vidi*: risponde a «Vidi ... una già tale» in apertura del sonetto che precede, CCCXXXV 1 (indizio d'un dittico solidamente interfacciato, sia pure in seconda battuta). *età fiorita*: la primavera della vita, la giovinezza, con tutta la poetica imprecisione portata da *in su* (verso, all'incirca). Ripristino di moduli interni: «Ne l'età sua piú bella et piú fiorita» (CCLXXVIII 1), e anche «Tutta la mia fiorita et verde etade | passava» (nota a CCCXV 1); *Tr. Et.*133.

4. *accesa ... stella*: «splendente dei raggi della stella di amore che è l'astro di Venere» (da Leopardi in poi); ma anche tutta infiammata dai caldi raggi d'Amore, giusta l'immagine dantesca di Matelda che appare e canta «come donna innamorata» lungo la riva del Lete (cfr. v. 2): «Deh, bella donna, che a' raggi d'amore | ti scaldi, s'i' vo' credere a' sembianti | che soglion esser testimon del core, | vegnati in voglia di trarreti avanti» (*Purg.* XXVIII 43-46). *sua stella*: lo stesso astro del terzo cielo di Venere (cfr. CCCII) e la stessa clausola nel sonetto *L'alma mia fiamma*, «è ritornata ... a la par sua stella», cfr. nota a CCLXXXIX 4; CCCXXV 61-68.

5-6. *Sí ... sí romita*: nel mio primo incontro con lei [*occorso*] la vedo cosí gentile e bella, cosí racchiusa in sé, cosí appartata dagli altri, «soletta» (come Matelda, *Purg.* XXVIII 40), che... Anche qui ben filtrati ricordi danteschi; l'anima di Sordello, «sola soletta», «onesta e tarda» (v. 5), si rivela in filigrana nella clausola in fin di verso, *Purg.* VI 72-73: «e l'ombra, *tutta in sé romita*, | surse ver' lui» (Castelvetro), da cui anche *Tr. Mor.* I 151-52: «Lo spirto ... tutto in sé romito». Per il caratteristico raccoglimento e per la concentrazione interiore di madonna cfr. nota a CCCXXV 8. Luogo parallelo al *veggio* subitaneo della memoria, anticipato da *vidi* del v. 3 (cfr. nota a CCCXXXV 1), è il 'ritorno' di CXLIII 9-10: «Le chiome a l'aura sparse, et lei conversa | indietro veggio; et cosí bella riede...», in soluzione similmente *enjambante*.

7. *Ell'è ben ... in vita*: è proprio lei, è viva (con tutta la meraviglia di quel *grido*, per cui non a torto Zingarelli richiama «Guardaci ben! *Ben son, ben son* Beatrice» di *Purg.* XXX 73).

8. *e 'n don le cheggio ... favella*: e le chiedo il dono di sentirla parlare (quasi a conferma della veridicità di quel *veggio*), cfr. XXXVII 86-88. Altro rintocco dantesco, *Inf.* VI 78: «di piú parlar mi facci dono» (Ferrari), incrociato con «di levar li occhi suoi mi fece dono» dell'episodio edenico di Matelda, *Purg.* XXVIII 63. La sempre dantesca *dolce favella* (*Amor, che movi*, 21) è la stessa invocata nel sonetto *Ov'è la fronte*: «Ov'è 'l valor ... | L'accorta, honesta, humil, dolce favella?», per cui nota a CCXCIX 6.

9. *Talor ... talor*: oscillazione tra la risposta sognata e un silenzio («non fa motto») che anticipa il disinganno (vv. 11-14), echeggiando *anchor* del v. 7.

10. *come huom ch'erra ... estima*: come chi è in errore e poi giudica piú rettamente, raddrizza la prima valutazione; cfr. CCVII 87.

11. *dico*: si oppone a quel *grido* dell'illusione (v. 7); cfr. nota a XXXII 5. *mente mia*: come altra cosa da sé (v. 1), in accordo con le tante dissociazioni del Libro. Simile allocuzione nell'*incipit* «Mente mia, che presaga de' tuoi damni...» (CCCXIV), alla quale si dice *Tu se'* e *Sai* (v. 12). *Tu se' 'ngannata*: t'inganni (per la ragione enunciata nell'ultima terzina).

12. *Sai...*: la mente, o memoria, non meno errante dell'Io (v. 10), conosce la data della morte di madonna, la stessa registrata nella 'nota di Laura' del Virgilio Ambrosiano. Terzina speculare all'ultima di *Voglia mi sprona*, con la data (la stessa) dell'innamoramento, «su l'ora prima, il dí sesto d'aprile» (cfr. nota a CCXI 12-13), doppiamente rievocata in *Tr. Mor.* I 132-35: «chi 'l vide, il sa ... | L'ora prima era, il dí sesto d'aprile, | che già mi strinse, et or, lasso, mi sciolse: | come Fortuna va cangiando stile!».

13. *in l'ora prima*: nell'ora prima del giorno; cfr. *Purg.* VII 75.

14. *del corpo uscío*: uscí dal corpo. Il verbo *uscío* (soluzione arcaica dei perfetti in -IVIT) riprende il messaggio di *uscí* del sonetto che precede, «n'uscí in tutto di vista» (CCCXXXV 10), richiamando ambiguamente *esca* in chiusura assoluta di *Voglia mi sprona*: «Mille trecento ventisette, a punto | su l'ora prima, il dí sesto d'aprile, | nel laberinto intrai, né veggio ond'*esca*» (CCXI 12-14); qui l'*entrare* nel labirinto amoroso è rovesciato nel rito della Morte, quando «trovò la via d'entrare in sí bel corpo!» (CCCXXXV 14).

CCCXXXVII

Quel, che d'odore et di color vincea
l'odorifero et lucido orïente,
frutti fiori herbe et frondi (onde 'l ponente
4 d'ogni rara excellentia il pregio avea),

dolce mio lauro, ove habitar solea
ogni bellezza, ogni vertute ardente,
vedeva a la sua ombra honestamente
8 il mio signor sedersi et la mia dea.

Anchor io il nido di penseri electi
posi in quell'alma pianta; e 'n foco e 'n gielo
11 tremando, ardendo, assai felice fui.

Pieno era il mondo de' suoi honor' perfecti,
allor che Dio per adornarne il cielo
14 la si ritolse: et cosa era da Lui.

Una gran chioma d'alloro si stende su Amore e su madonna: «Quel ... | dolce mio lauro ... | vedeva a la sua ombra honestamente | il mio signor sedersi et la mia dea». Attraverso la segmentazione delle quartine, dove tutti gli elementi sintattici primari sono lontani tra loro (il deittico *Quel* dal soggetto *dolce mio lauro*, che viene a suonare come un vocativo e un sospiro; il *lauro* estraniato dal verbo principale *vedeva*, vv. 1-8), passa lentamente l'immagine dei rami dell'alloro allargati in un abbraccio simbolico protettivo, con la stessa ambigua compenetrazione di sostanze per cui la donna-lauro fa con le sue braccia ombra a se stessa nel sonetto *Apollo, s'anchor vive* (XXXIV). Apollo-Sole appunto, chiamato «il mio signor» come Amore (v. 8), senza il quale mal si spiegherebbe l'*Anchor io* che segna il passaggio delle terzine («Anchor io il nido di penseri electi | posi in quell'alma pianta»), se non s'intendesse che anche il poeta, come Apollo *poetarum deus*, ha eletto il lauro come emblema di poesia e se ne fa corona. La presenza di Apollo-Sole, non avvertita dagli esegeti ma forte richiamo interno alla situazione sentimentale della Prima Parte del Libro (XXXIV, CLXXXVIII, CCXLV), è già per altro annunciata dall'*orïente* iniziale (v. 2), che è *lucido* proprio perché è là dove nasce il sole: il sole di natura, eclissato da quel sole metaforico e «piú bel lume» che splende a ponente con la donna-sole del *Canzoniere*, secondo il rovesciamento cosmologico del sonetto del Po (CLXXX). Una donna che entra dunque nel testo come *lauro* (v. 5), e prima ancora come *odore* e come *color(e)*, vincenti su ogni luce e su ogni profumo d'Oriente (vv. 1-4), in aggiunta alle sensazioni visive e uditive di CCCXXXVI. L'*alma pianta* suscitatri-

ce di vita, di ombra creativa ristoratrice («assai felice fui») e di «penseri electi», simili agli «alti penseri» che s'annidano nel sonetto della morte del lauro *Al cader d'una pianta* (CCCXVIII), porta alla *plenitudo temporum* dell'ultima terzina (v. 12), dove l'*arbor sacra* e *venerabilis* cara agli dèi è ricollocata ad ornamento nel tempio (*Coll. laur.* XI 10-11), adombrando la donna che, come Beatrice della *Vita Nuova*, è «disïata in sommo cielo» (*Donne ch'avete*, 29), in petrarchesca mescolanza di femminile e di arboreo, di sacro e profano.

Il testo entra nella 'forma' Malatesta (1371 o 1372 - 4 gennaio 1373) insieme a CCCXXXVIII; entrambi sono poi trascritti nella vulgata (Vaticano lat. 3195) nella serie dei trentuno componimenti finali che l'autore da ultimo riorganizza mediante una numerazione araba marginale; cfr. introduzione a CCCXXXVI. Nell'autografo Vaticano il sonetto (numerato 339) seguiva inizialmente a CCCXXXVI (numerato 336), CCCL (numerato 337), CCCLV (numerato 338), ed era a sua volta seguito da CCCXXXVIII (340); cfr. Wilkins, *The Making*, pp. 177 e 185; Santagata, *Canzoniere*, Tavola I e II.

Sonetto su cinque rime secondo lo schema ABBA ABBA, CDE CDE; cfr. CCCXXXVI.

1-5. *Quel* ... *dolce mio lauro*: sospensione sintattica d'incantata meraviglia che investe le due quartine. Movimento similare nell'*incipit* del vicino sonetto «Ripensando a *quel*, ch'oggi il cielo honora, | *soave sguardo*» (CCCXLIII). Fin dall'esordio il testo è in contatto col sonetto *Al cader d'una pianta* (morte del lauro): «*Quel vivo lauro* ove solean far nido | li alti penseri, e i miei sospiri ardenti» (CCCXVIII 9-10), con la stessa metafora del *nido*, gli stessi «penseri electi» della speculazione intellettuale (v. 9), con lo stesso trasferimento dell'*alma pianta* in cielo (vv. 13-14). *odore*: *ordor suavitatis*, qualità primaria del lauro, che è *arbor odorifera* secondo natura e secondo cultura; nella *Collatio laureationis* XI 2: «Arbor in primis hec odorifera est, quod et sensus indicat et Virgilius *Eneydos* in sexto: "Inter odoratum lauri nemus..."»; cfr. nota a CCCXXVII 1; CCXXVIII 7-8. *color*: allusione alla *singularis* ed *eterna viriditas* smeraldina dell'alloro (*Coll. laur.* XI 16-18); luogo parallelo in CCXXVIII 3-4: «un lauro verde, sí che di colore | ogni smeraldo avria ben *vinto* et stanco». Probabile ricordo della *laus sapientiae* del Libro di Giobbe, XXVIII 16: «Non conferetur tinctis Indiae coloribus, nec lapidi sardonycho pretiosissimo vel sapphiro». Il lemma propaga fonicamente l'*odore* mediante rima interna a contatto, ribattuta da *fiori*, v. 3. *odorifero*: portatore di profumi, imbalsamato. L'altra unica occorrenza dei *Fragmenta* è non a caso l'*odorifero laureto* della canzone *Di pensier in pensier*, CXXIX 70; ma poiché il testo parla dell'Oriente pieno di profumi, in contatto è anche «l'odorato et ricco grembo | d'arabi monti» nel sonetto della fenice 'in vita', CLXXXV 12-13. *lucido*: splendente, come è l'Oriente dove sorge il sole; e nondimeno lo splendore del sole-donna del *Canzoniere* fa l'Occidente ancora piú luminoso, secondo il tema del sonetto del Po; cfr. introduzione a CLXXX. *frutti* ... *frondi*: enumerazione assonanzante di sostanze (tutte vinte dall'*odore* e dal *color* dell'alloro), che rimanda internamente a «fior', frondi, herbe, ombre, antri, onde, aure soavi»...» del sonetto *Amor che meco*, cfr. note a CCCIII 5-6 e CCLXV 5. *onde*: ragion per cui. La rima interna desultoria di *fronde* con *onde* sottolinea il contatto fonico-mentale con CCCIII 5; cfr. nota a CCXVIII 10. *'l ponente*: laddove risiede il metaforico sole del Libro, come nel sonetto del Po, «e 'n ponente abandoni un piú bel lume», cfr. nota a CLXXX 11. *d'ogni rara* ... *avea*: il ponente aveva il vanto d'ogni straordinaria rarità (di balsami, spezie, profumi e colori, tradizionale prerogativa orientale). *dolce* ... *lauro*: come in

CCCXXVII 2 (in simile intrico fonico) e nella sestina XXX 16. *ove habitar solea*: dove stava. La stessa formula *ov'habitar solea* nella canzone CCCXXXI 37, là interna, qui marcata da un *enjambement* di rallentamento.

6. *ogni vertute ardente*: ogni caldo vigore, dovuto al fatto che il lauro è pianta *solis amica* e dal Sole particolarmente diletta (*Coll. laur.* XI 18); e anche, per l'ambiguità nativa del lauro-Laura, ogni infiammata virtú. Infatti, parlando della donna: «O d'ardente vertute ornata et calda | alma gentil» (CXLVI 1-2), «spirto piú acceso di vertuti ardenti», cfr. nota a CCLXXXIII 3; in parallelo anche CCXLVIII 9-10: «Vedrà, s'arriva a tempo, ogni vertute, | ogni bellezza, ogni real costume...».

7. *vedeva*: verbo principale delle quartine, allontanato dal frantumato soggetto *Quel* ... *dolce mio lauro* (vv. 1 e 5), come in una scomposizione onirica. Il tema del vedere dei sonetti precedenti (CCCXXXIV 8; CCCXXXV 1, 4, 10; CCCXXXVI 3 e 6) produce qui un soggetto che è lo stesso oggetto delle visioni. *a la sua ombra*: tema della dolce ombra del lauro (CXLII 1), protettiva come le braccia d'una donna, secondo il tema del sonetto *Apollo, s'anchor vive*, «sí *vedrem* poi per meraviglia inseme | *seder* la donna nostra sopra l'erba, | et far de le sue braccia a se stessa *ombra*» (XXXIV 12-14). *honestamente*: con quel decoro stilnovistico che colpisce chi guarda. Implicazione con la donna «honesta et bella» dell'apparizione iniziale (CCCXXXVI 5).

8. *il mio signor*: Amore-Apollo-Sole; cfr. XLVI 9, LXXV 10, CXII 14, CLV 5, CLXXIX 14, ecc. *sedersi*: starsi, come in XXXIV 12 (verbo medio). *mia dea*: la divina creatura e metaforica dea del sonetto dell'usignolo, «ché 'n dee non credev'io regnasse Morte» (nota a CCCXI 8), «vera mortal dea» di *Tr. Mor.* I 142, cosí come *donna del ciel* e *nostra dea* è Maria (CCCLXVI 98; *Fam.* X 4, 24), nel quadro della donna-dea guittoniana (*Lasso, pensando quanto*, 17-19) e cavalcantiana (*Fresca rosa novella*, 27-31; *Chi è questa che vèn*, 11: «e la beltate per sua dea la mostra»).

9. *Anchor io*: anche io, come fece Amore («il signor mio»), posi... Il personaggio Amore implica Apollo (XXXIV) nonché Febo-Sole (CLXXXVIII, CCXLV) come amatori del lauro, tutte proiezioni dell'Io secondo la costruzione sentimentale del *Canzoniere*. *nido* ... *electi*: il metaforico nido come luogo della piú alta speculazione (*penseri electi*) lega verbalmente questo testo al sonetto *Al cader d'una pianta*, «Quel vivo lauro ove solean far nido | li alti penseri, e i miei sospiri ardenti» (nota a CCCXVIII 9) nonché ai «penseri electi» tessuti in versi della sestina geminata CCCXXXII 47. In parallelo l'ulteriore metafora della canzone-frottola CV 80-81: «E 'n bel ramo m'annido, - et in tal modo | ch'i' ne ringratio et lodo...» Segue altro *enjambement* di rallentamento.

10. *alma pianta*: l'albero dell'alloro che dà nutrimento (spirituale), come l'*Almo Sol* del mito dafneo (CLXXXVIII 1), cfr. CCXXVIII 11; CXCI 14, CCXX 12, CCLI 3. *foco* ... *gielo*: i due metaforici estremi della tensione amorosa, poi ribattuti a chiasmo dalla coppia gerundiale antitetica *tremando* e *ardendo* (v. 11), anticipata fin dalle soglie del Libro, «et al caldo et al gielo», col ricordo della pulsione di Iacob per la bella Rachele nel *Liber Genesis* XXXI 40: «Die noctuque aestu urebar et gelu, fugiebatque somnus ab oculis meis [CCCXXXII 31]»; cfr. note a XI 13, XXX 30 e CCCLXIII 3.

11. *tremando, ardendo*: variazione di *arse* ... *et alse* dell'omogeneo sonetto CCCXXXV 7; cosí nella canzone delle Visioni: «che mai nol penso ch'i' non arda et treme» (nota a CCCXXIII 63). *felice fui*: tema della perfezione spirituale e sentimentale all'ombra del lauro, comune all'Ecloga *Laurea occidens*: «dives eram in silvis, nec me felicior alter» (*Buc. carm.* X 378).

12. *Pieno ... perfecti*: la terra era piena dei suoi pregi senza difetto, e anche: era al colmo della sua perfezione, quando... Implicazione con il motivo (evangelico) dell'ignoranza del mondo enunciato nel sonetto che segue nella medesima posizione entro il testo, CCCXXXVIII 12.

13. *allor che*: allorché, con eco di *Anchor* iniziale delle terzine, v. 9. *per adornarne il cielo*: per fare bello il cielo di quella mirabile *pianta* (*ne*). Tema del 'pianto' *Che debb'io far?*: «perché cosa si bella | devea 'l ciel adornar di sua presenza» (nota a CCLXVIII 28) e del sonetto *L'alto et novo miracol*: «per adornarne i suoi stellanti chiostri» (nota a CCCIX 4); cfr. CCCXLIII 1. Variante cristiana del tema bucolico e classico dell'Ecloga *Laurea occidens*, *Buc. carm.* X 399-401: «Laurum non eurus et auster [cfr. CCCXVIII 2], | sed superi rapuere sacram et felicibus arvis | inseruere dei».

14. *la si ritolse*: se la riprese. Lo stesso verbo *ritogliere* (medio) del secondo *planctus* CCLXX 99, «Dio, che sí tosto al mondo ti ritolse», e di CCCIX 3, «che sol ne mostrò 'l ciel, poi sel ritolse». *et cosa ... da Lui*: ed era creatura (terrestre, mortale; cfr. note a XC 9-11, CCLXVIII 27, CCLXIV 99, CCCXXIII 55) degna del Creatore.

CCCXXXVIII

Lasciato ài, Morte, senza sole il mondo
oscuro et freddo, Amor cieco et inerme,
Leggiadria ignuda, le bellezze inferme,
4 me sconsolato et a me grave pondo,

Cortesia in bando et Honestate in fondo.
Dogliom'io sol, né sol ò da dolerme,
ché svelt'ài di vertute il chiaro germe:
8 spento il primo valor, qual fia il secondo?

Pianger l'aer et la terra e 'l mar devrebbe
l'uman legnaggio, che senz'ella è quasi
11 senza fior' prato, o senza gemma anello.

Non la conobbe il mondo mentre l'ebbe:
conobbil'io, ch'a pianger qui rimasi,
14 e 'l ciel, che del mio pianto or si fa bello.

Il seme del piangere cade sul testo in un sistema d'iterazioni: *Pianger ... devrebbe*, *a pianger qui rimasi*, *che del mio pianto* (terzine), non senza la variazione lessicale del verbo *dolere*, che dalle quartine anticipa il tema d'un pianto solitario, «Dogliom'io sol» (v. 6). Di fatto l'autore, che prima si configura come l'oggetto *me*, colpito dalla privazione della Morte insieme alle sostanze emblematiche che fanno bella la terra (Amor, Leggiadria, bellezze, Cortesia, Honestate, vertute), ugualmente coinvolto a livello sintattico («Lasciato ài ... | me sconsolato», vv. 1-5), emerge come soggetto Io attraverso le due attestazioni forti incipitarie di verso *Dogliom'io* e *conobbil'io* (vv. 6 e 13), in contrasto con il pianto negato («né sol ò da dolerme», «Pianger ... devrebbe», vv. 6 e 9) e con la mancata agnizione del Mondo che *Non la conobbe* (v. 12). All'estraneità del Mondo indifferente si aggiunge in chiusura la straordinaria alterità del Cielo onnisciente («conobbil'io ... | e 'l ciel», vv. 13-14), che non piange ma s'adorna e «si fa bello»: il che è una celebrazione e insieme una gelosia sublimata, una rivalità rimossa. Questo gioco di tensioni, dominato dall'assenza della persona (*senz'ella*, v. 10), mescolata anche lei alla privazione delle cose nella terrestre oscurità (*senza sole il mondo*, *senza fior' prato* e *senza gemma anello*, vv. 1 e 11), mette in primo piano il *pianto* finale, l'unico *planctus* possibile tra l'insensibilità e la freddezza del Mondo vinto dalla Morte e la letizia del Cielo dove la morte non esiste piú: un pianto-testimonianza, come quello dell'evangelista Giovanni, che di Cristo sconosciuto sa, parla e scrive (tema del sonetto che segue CCCXXXIX, *Conobbi...*), adombrato in chiusura mediante la citazione tradotta «mundus te

non cognovit; ego autem te cognovi» (*Io* XVII 25): «Non la conobbe il mondo … | conobbil'io…» (vv. 12-13). Il 'genere' del *planctus* è espressamente evocato all'inizio delle terzine «Pianger l'aer et la terra e 'l mar devrebbe», che rimanda al tipo *Planga la terra, planga lo mare* delle *lamentationes* arcaiche d'ispirazione francescana; ma agli elementi primari mestamente coinvolti, aria, terra acqua, è mirabilmente sottratto il fuoco, perché il fuoco-sole è la stessa donna del *Canzoniere* che intride il testo della sua sublime lontananza.

Il sonetto è presente nella 'forma' Malatesta, copiato nella vulgata insieme agli ultimi trentun sonetti rinumerati dall'autore (dapprima 340); cfr. introduzione a CCCXXXVI e CCCXXXVII.

Sonetto su cinque rime secondo lo schema ABBA ABBA, CDE CDE; cfr. CCCXXXVII. Assonanza in BC, *-erme*, *-ebbe*.

BIBLIOGRAFIA: Agosti, *Testo poetico*, pp. 15-20; Noferi, *Frammenti*, pp. 163-74.

1-2. *Lasciato ài*: verbo che rimanda all'apostrofe alla Morte e alla lista di danni del sonetto «Or ài fatto l'extremo di tua possa, | o crudel Morte; … | or ài spogliata nostra vita et scossa…» (CCCXXVI 1-5). La privazione inflitta dalla Morte riguarda tanto il *mondo*, con le sue sostanze positive *Amor*, *Leggiadria*, *bellezze*, *Cortesia*, *Honestate*, *vertute* (tratti distintivi della donna del Libro), quanto l'Io, *me* … *me* (v. 4), che piange in solitudine (v. 6). *senza sole*: privo di quel sole-donna che splende nel Libro (CCXLVIII 3-4) in competizione col sole di natura, evocato in tralice anche nel sonetto che precede, cfr. introduzione a CCCXXXVII. In parallelo la preghiera del sonetto *L'aura che 'l verde lauro*: «sí ch'io non veggia il gran publico danno, | e 'l mondo remaner *senza 'l suo sole*», cfr. note a CCXLVI 10 e a CCLXVIII 17. L'ambiguo *senza sole* è decodificato mediante *senz'ella* nelle terzine (v. 10). *oscuro et freddo*: tenebre, insensibilità e gelo come effetto (in giuntura *enjambante*) di quella mancanza di sole; in parallelo il finale di CCXVIII 13-14, «et piú fien le cose oscure et sole, | se Morte li occhi suoi chiude et asconde». Motivo dei compianti antichi, come nel *planh* di Bertran de Born per la morte del Re Giovane, *Si tuit li dol*, 6-8: «don rema pretz e jovens doloros | *e·l mons oscurs* e teintz [tinto, nero] e tenebros, | sems de tot joi, ples de tristor e d'ira» (Scarano, *Fonti*, p. 322). *Amor cieco*: hai lasciato Amore senza la luce degli occhi di madonna, che è luce degli occhi dell'amante e anche *arme* di Amore, che di fatto ora è *inerme* (cfr. note a CCLXX 74-75 e 76) in un regno «impoverito» (CCCXXVI 2-3); specularmente l'amante è «qui rimaso ignudo et cieco» (CCCXLVIII 11, cfr. CCLXXVI 12). *inerme*: probabile rintocco di un'Elegia di Tibullo, II v 106, «modo in terris erret inermis Amor» (Castelvetro).

3. *Leggiadria ignuda*: hai lasciato spoglio ciò che era leggiadro nel regno d'Amore. Le due ipostasi di Leggiadria e di Cortesia (v. 5) rivelano il ricordo dell'improperio dantesco diretto alla morte, *Morte villana*, 13-16: «Dal secolo hai partita cortesia | e ciò ch'è in donna da pregiar vertute: | in gaia gioventute | distrutta hai l'amorosa leggiadria» (*Vita Nuova* VIII); cfr. CCXXVIII 9, CCCXXV 93; *Tr.Mor.* I 145: «Virtú mort'è, bellezza e leggiadria»; e in particolare CCCLII 12-13: «Nel tuo partir, partí del mondo Amore | et Cortesia, e 'l sol cadde del cielo…». *le bellezze*: un plurale che ripropone la varietà di «ogni bellezza» enunciata nel sonetto che precede, CCCXXXVII 6; bellezze che la Morte ha lasciato *inferme*, senza forza, vacillanti, vane («ahi credenze vane e 'nfirme!», CCCXXIX 6); cfr. CCCXXVI 3-4. Gioco paronomastico di *inferme* con *inerme*.

4. *me sconsolato*: sempre in dipendenza di *Lasciato ài* iniziale. Forte bipartizione del verso poggiata su i due pronomi tonici *me* … *me* che fanno eco alla ri-

ma *-erme*, riassumendo l'intera struttura binaria e allitterante della prima quartina. Luogo parallelo: «Questo un, Morte, m'à tolto la tua mano; | ... | *me dove lasci, sconsolato* et cieco...?» (CCLXXVI 9-12). *a me grave pondo*: pesante fardello a me stesso, in sintonia col «mio peso terrestre» di CCCXXXV 9. La stessa scissione *me* ... *a me*, che aggrava la pesantezza dell'Io, in CCLXXVIII 13: «per far *me* stesso *a me* piú grave salma»; *Fam.* XXIII 9, 1: «fessus ad extremum mei utque afflictus ille senex [Giobbe] ait, "factus sum michimet ipsi gravis" [*Iob* VII 20], et ut verissime dixerim, ipse sum pondus meum» (Noferi). Per il latinismo *pondo* cfr. XCIV 4.

5. *Cortesia in bando*: hai scacciata la cortesia da questo mondo; cfr. CCCXXXI 39, e nota al v. 3. Non un «hai messo» sottinteso (alcuni commentatori), ma ancora un segmento dipendente da *Lasciato ài*, con zeugma complicato semanticamente che funziona anche nel secondo emistichio. Intanto il *bando*, implicato con *sbandita* di CCCXXXVI 2, consuona con *-ondo* (rima B) alla scadenza del primo emistichio quinario. *Honestate in fondo*: hai lasciato l'onestà in fondo alla lista dei 'valori'; cfr. XXXVII 111. Per Castelvetro (e Noferi) una doppia traslazione «da cacciati» e da «affogati» nella coppia *in bando* ... *in fondo*.

6. *Dogliom(i)* ... *dolerme*: sono io solo a piangere [per la somma di privazioni elencate nei vv. 1-5, rimasto «sconsolato» e direttamente coinvolto nella perdita, vv. 4 e 13], ma non sono soltanto io a dover piangere. L'oscillazione *sol* ... *sol*, che equivocando fa eco al *sole* del primo verso, introduce il contrasto tra l'Io e il Mondo, tra sofferenza individuale e dolore corale (mancato) svolto nelle terzine, con l'annuncio dei vv. 7-8; cfr. CCCXXXI 31.

7. *svelt'ài*: hai divelto, strappato dal terreno. Lo stesso verbo violento che sigla l'inizio del sonetto della morte del lauro «Al cader d'una pianta che si svelse», CCCXVIII. *di vertute* ... *germe*: quel luminoso germoglio di virtú, dove l'aggettivo *chiaro* è intonato alla donna-sole del Libro (v. 1) e alla *vertute* non a caso *ardente* del sonetto che precede, cfr. nota a CCCXXXVII 6. *Loci paralleli*: «che di vertute il seme | à quasi spento» (CCCLXIV 6-7); *Secr.* III (p. 146): «Forma quidem tibi visa est tam blanda, tam dulcis, ut in te omnem ex nativis virtutum seminibus proventuram segetem ... vastaverit», per cui Fenzi cita i *fundamenta* e il *semen virtutum* di Seneca, *Ad Lucil.* CVIII 8 (note 69 e 79 al *Secretum*, pp. 365 e 366-67); anche «semina innata virtutum» di Cicerone, *Tusc.* III 12 (Rico, *Vida u obra*, p. 289); cfr. LXXI 102-3, nota a CCXVIII 8.

8. *spento*: verbo negativo della presenza cancellata, speculare a *svelt(o)* in rapporto assonanzato (v. 7); similmente «or di bellezza il fiore | e 'l lume ài spento» (CCCXXVI 3-4, cfr. CCCLXIV 6-7). *primo valor*: quel valore primo che assomma le sostanze emblematiche positive raffiguranti la donna del Libro, e cioè il *sole*, *Amor*, *Leggiadria*, *bellezze*, *Cortesia*, *Honestate*, *vertute*. *qual fia il secondo?*: quale valore potrà seguire, verrà mai un secondo? Domanda senza risposta, riempita soltanto dal 'valore' negativo della Morte, e domanda del tempo impossibile, come nelle terzine di CXXII; cfr. CCCXLII 5-6.

9. *Pianger*...: verbo che veicola il tema ascetico (francescano) del compianto funebre degli elementi, aria, acqua, terra, fuoco, per la morte di Cristo; cosí nel grande *planctus* attribuibile a Jacopone da Todi, che appunto comincia «Planga la terra, planga lo mare, | planga lo pesce ke sa notare, | ... | l'aire, lo foco cun faccia bruna | siano a lo planto...» (vv. 1-12), con ascendenza negli inni liturgici; cosí nell'Innario di Moissac: «Sol, astra, terra, aequora | adventum Dei altissimi | ... concrepent» (*An. Hym.* II [1888], p. 81). Il compianto però è versato sul genere umano («uman legnaggio», v. 10), oggetto di commiserazione. *devrebbe*: dovrebbe. Verbo singolare con molti soggetti precedenti, al vertice d'u-

na «sola e ricca struttura allitterativa» (Agosti) che apre il *pathos* solenne delle terzine, con tutte le sottrazioni paragonabili a quelle elencate in CCXVIII 9-14.

10. *l'uman legnaggio*: la progenie umana (complemento oggetto), l'umanità rimasta priva di calore (*senza sole*, *senz'ella*), di colore (*senza fior'*) e di luce (*senza gemma*). *senz'ella*: senza di lei. Segmento che riempie l'ambiguo *senza sole* iniziale (v. 1), al centro della costellazione dell'assenza, esaltata fonicamente dalla pseudo-rima con *-ello* (E). *è quasi*: elemento limitativo che introduce alle due similitudini (e alle due allusioni dantesche) del v. 11, marcato da forte e ritardante *enjambement*, *quasi* | *senza*.

11. *senza fior' prato*: probabile controcanto al «prato di fiori», dove convergono i raggi del sole filtrati dalle nubi, in *Purg*. XXIII 90, avvalorato dal ricordo dantesco del secondo emistichio. Il prato della vita, nominato in XCIX 5-6, «Questa vita terrena *è quasi* un prato | ... tra ' fiori et l'erba», che qui echeggia internamente, alla scadenza del primo emistichio quinario, *lasciato* e *sconsolato* della prima quartina, vv. 1 e 4. *senza gemma anello*: ricordo di *Purg*. XXIII 31, «Parean l'occhiaie anella sanza gemme» (Scherillo), qui con predominio del «vuoto visibile del castone privo di gemma» (Noferi), e comunque d'un castone cieco.

12. *Non la conobbe* ... *ebbe*: citazione del Vangelo di Giovanni, detto di Cristo, «In mundo erat, et mundus per ipsum factus est, et *mundus eum non cognovit*; in propria venit, et sui eum non receperunt» (*Io* I 10-11; Ferrari); ma la correlazione *Non la conobbe* ... | *conobbil'io* è tratta dalle parole di Cristo orante: «Pater iuste, mundus te non cognovit; ego autem te cognovi, et hi cognoverunt quia tu me misisti. Et notum feci eis nomen tuum, et notum faciam...» (*Io* XVII 25-26); cfr. note a CCXLVIII 4, CCLXVIII 25 e CCCL 10 e 11: «ma fu sí coverta, | ch'a pena se n'accorse il mondo errante». Questo vuoto di conoscenza si oppone alla *plenitudo* insinuata nel sonetto precedente, per cui nota al v. 12 di CCCXXXVII. Forte clausola alla scadenza del primo quinario, segnato dall'assonanza di *conobbe* con *ebbe* e dalla ripetizione del verbo-chiave *conobbil(a)*, v. 13. *mentre l'ebbe*: fin tanto che la donna restò in terra, «mentr'ella | visse qua giú» (CCLXVIII 24-25); segmento che traduce «In mundo erat» dell'evangelista Giovanni. Cosí Beatrice dice in *Par*. VIII 49-50: «Il mondo m'ebbe | giú poco tempo» (Scherillo).

13. *conobbil'io*: io la conobbi e la riconobbi, testimone della sua presenza in terra come Giovanni è testimone di Cristo, diverso da quelli che «eum non receperunt». Tema di testimonianza e di scrittura ripreso nel sonetto che segue, che infatti comincia con *Conobbi*..., CCCXXXIX 1. *a pianger*: solitudine del pianto («Dogliom'io sol», v. 6) contro il compianto mancato del mondo (cui si aggiunge l'alterità del cielo, v. 14); cfr. CCLXVIII 20-31. *qui*: in terra, in contrasto col *ciel* dell'ultimo verso.

14. *e 'l ciel*: e la conobbe il cielo, sentito come Altro e rivale nel possesso. *che* ... *si fa bello*: il quale ora si adorna [cfr. nota a CCCXXXVII 13] della donna che è oggetto del mio pianto e del mio *planctus*; cfr. note a CCLXVIII 80, CCCXXXII 34. Altra emozione dantesca in chiusura, *Par*. II 130: «e 'l ciel cui tanti lumi fanno bello» (Agosti).

CCCXXXIX

Conobbi, quanto il ciel li occhi m'aperse,
quanto studio et Amor m'alzaron l'ali,
cose nove et leggiadre, ma mortali,
che 'n un soggetto ogni stella cosperse:

l'altre tante sí strane et sí diverse
forme altere, celesti et immortali,
perché non furo a l'intellecto eguali,
la mia debile vista non sofferse.

Onde quant'io di lei parlai né scrissi,
ch'or per lodi anzi a Dio preghi mi rende,
fu breve stilla d'infiniti abissi:

ché stilo oltra l'ingegno non si stende;
et per aver uom li occhi nel sol fissi,
tanto si vede men quanto piú splende.

Gli occhi aperti sull'esistente e il colpo d'ala dell'esercizio contemplativo bastano appena a conoscere la bellezza terrestre concentrata in una sola donna: «cose nove et leggiadre, ma mortali» (prima quartina); la singolare e vera *pulchritudo*, le «forme altere, celesti et immortali», stanno troppo in alto per l'intelligenza e per la «debile vista» del poeta che scrive (seconda quartina); la parola della poesia, per quanto versata in *laudes* simili a preghiere (v. 10), non può dare una descrizione diretta d'un fulgore abbagliante come il sole, se non attraverso una rappresentazione frammentaria e simbolica (o allegorica nei *Trionfi*), che è appena una goccia nella sconfinata profondità del conoscere: «fu breve stilla d'infiniti abissi» (terzine). I temi del testo sono agostiniani, specie nello scontro tra le *res mortales*, splendide e con una loro terrena verità, e le *res immortales* che sono le uniche vere («Non igitur est veritas in rebus mortalibus ... Sunt igitur res immortales. Nihil autem verum in quo veritas non est. Conficitur itaque non esse vera, nisi quae sunt immortalia», *Sol.* I XV 29) e nel richiamo a quel Sole-Verità che non si lascia scrivere né vedere perché è luce «ineffabilis et incomprehensibilis mentium» (*Sol.* I XIII 23). La conoscenza della cosa, posta impetuosamente all'inizio del testo, è prima temperata da un doppio *quanto* limitativo, «Conobbi, quanto ... | quanto...» (vv. 1-2), e poi circolarmente messa in crisi dal *quanto* finale di un'insostenibile contemplazione *facie ad faciem*: «tanto si vede men quanto piú splende» (v. 14), con rinuncia alla testimonianza (evangelica) intrapresa nel sonetto che precede, CCCXXXVIII 12-13.

Già nella 'forma' Malatesta, trascritto dal poeta nella vulgata e primitivamente numerato 341; cfr. introduzione a CCCXXXVI.

soggetta alla morte; cfr. note a XC 9-11 («Non era ... cosa mortale, | ma d'angelica forma») e CC 6 («quelle vaghe nove forme»), CCCXXIII 52 («veder forma celeste et immortale»); anche XVI 14, CCLXVIII 37, CCCXIX 9. *altere*: alte, sublimi. Tema della bellezza posta in alto, irraggiungibile, del vicino sonetto *Vidi fra mille donne*: «Ma tropp'era alta al mio peso terrestre...» (nota a CCCXXXV 9). *celesti et immortali*: come la «forma celeste» di CCCXXIII 52, nonché lo «spirto celeste» antitetico alla «cosa mortale» di XC 9-12. Rima ricca e derivativa con *mortali*, v. 3.

7. *perché non furo ... equali*: poiché furono superiori [*non ... uguali*] alla mia forza intellettuale. Soluzione litotica dell'ineffabile dentro il tema agostiniano della debolezza dell'occhio umano nella contemplazione della *vera pulchritudo*; cfr. LXX 46-47, CC 7-8, introduzione al sonetto XIX. In parallelo il frammento IIa di *Tr. Fame* 76-77: «Non è l'ingegno né lo stile equale | a la materia, onde di mille taccio...» Il tema dell'inconoscibilità e ineffabilità di quella nuova *res* che è madonna anche in Cavalcanti in chiusura del sonetto *Chi è questa che vèn*: «Non fu sí alta già la mente nostra | e non si pose 'n noi tanta salute, | che propiamente n'aviàn canoscenza».

8. *la mia ... sofferse*: il mio occhio *infirmus* non sostenne il fulgore di quelle «forme» (v. 6). In parallelo: «poi ch'i' soffersi gli occhi suoi da presso», sempre sul grande tema agostiniano e dantesco della *visio sapientiae* nella canzone CXIX 10; XIX 9-10, CXI 10-11; «tal che l'occhio la vista non sofferse» (*Tr. Cup.* II 138); cosí la debole vista di Dante verso Beatrice: «ma quella folgorò nel mïo sguardo | sí che da prima il viso non sofferse», *Par.* III 128-29; «Aveva proposto gli *occhi* e l'*ali* [vv. 1-2], e risponde all'*ali* con *equalità*, agli *occhi* con la *vista* [vv. 7-8]» (Castelvetro).

9. *Onde*: per questa somma di *cose ... mortali* e di *forme ... immortali*, di terrestre e di celeste, di visualità fisica e mentale (quartine). Ad attacco delle terzine il lemma anticipa assonanzando la rima *-ende* (D), ribattuto da *lodi*, v. 10. *quant'io ... scrissi*: tutto quanto ho detto (in versi) o scritto di lei. Cosí in CLI 14: «quant'io parlo d'Amore, et quant'io scrivo»; cfr. nota a CCIV 2. Ancora *quant(o)* fa eco al *quanto ... quanto* delle quartine, in contrasto col messaggio limitativo dei vv. 1-2; cfr. nota ai vv. 5-6.

10. *ch'or ... mi rende*: la quale ora in cambio di lodi (cantate per lei) mi restituisce preghiere davanti a Dio. Anche Guinizzelli chiama *laude* le rime per madonna in analogia con le *laudes* dovute a Dio a alla regina del cielo: «e desti in vano amor Me per semblanti: | ch'a Me conven le laude | e a la reina del regname degno» (*Al cor gentil*, 54-56). La *laus* sta sullo stesso piano del *planctus* del quale ora il cielo si fa bello nel sonetto che precede, CCCXXXVIII 14.

11. *fu ... abissi*: fu una goccia d'acqua tratta dalla profondità del mare. La scrittura («quant'io di lei parlai né scrissi») misurata sull'unità d'una *breve stilla* del possibile, col ricordo di *Iob* XXVI 14: «Ecce haec ex parte dicta sunt viarum eius; et, cum vix *parvam stillam sermonis* eius audierimus, qui poterit tonitruum magnitudinis illius intueri?»; cosí nel *De ignorantia*, IV 132 (p. 260): «Unius enim diei, vel unius hore, ad mille annos sive ad mille milia annorum, sicut unius exigue stille levi imbre delapse ad omnem Occeanum, ... aliqua tamen est comparatio et nonnulla proportio» (Ponte, Dotti); cfr. *Eccli* XVIII 8: «Numerus dierum hominum ... quasi gutta aquae maris»; cfr. CCLXXXVIII 12; sonetto rifiutato responsivo ad Antonio da Ferrara, *Perché non caggi*, 3-4: «alcune stille | del mio secreto fonte» (Solerti, XXI). Una *stilla* d'acqua fonicamente implicata con lo *stilo* che apre la seconda terzina, ugualmente impotente nell'infinito abisso della scrittura, oltre che con *stella* (v. 4).

Sonetto su quattro rime secondo lo schema ABBA ABBA, CDC DCD, come il gruppo CCCXL-CCCXLVI. Assonanza in AD, *-erse*, *-ende*.
BIBLIOGRAFIA: Orelli, *Suono dei sospiri*, pp. 20-22.

1. *Conobbi*: regge «cose nove et leggiadre...» (vv. 3-4), con analisi del *conobbil(a)* assoluto del sonetto che precede (CCCXXXVIII 13-14), richiamato anche da *ciel*. Movimento similare ad attacco della seconda quartina di CXXIII: «*Conobbi* allor sí come in paradiso | vede l'un l'altro, in tal guisa s'*aperse* | ... | *ma vidil'io*, ch'altrove non m'affiso»; cfr. CCCXXXVIII 13: «conobbil'io, ch'a pianger...». *quanto ... aperse*: tanto quanto il cielo mi concesse vedere con l'*oculus mentis* (quindi in relazione anche a quel *Vidi* iniziale di CCCXXXV); cfr. *Par*. XX 122-23: «per che, di grazia in grazia, Dio li aperse | l'occhio a la nostra redenzion futura» (Orelli); già nella Scrittura: «scit enim Deus quod ... aperientur oculi vestri, et eritis sicut dii scientes bonum et malum» (*Gn* III 5; cfr. note a CLXXXI 7-8, CCLXXIX 14, CCCLIV 13).

2. *quanto ... ali*: e tanto quanto lo studio e l'amore sollevarono in alto le ali della fantasia (o *intellecto* o *ingegno*, vv. 7 e 12). La correlazione asindetica *quanto ... quanto* (una doppia limitazione al concetto di conoscenza) misura tuttavia l'ampiezza di quel conoscere. Per le metaforiche *ali* o boeziane *pennae mentis* (*Cons*. IV 1) cfr. LXXI 12-13, LXXXI 13-14, nota a CCCXXXII 48, CCCLIX 39 («Quanto era meglio alzar da terra l'ali»). La compresenza di *studio* e di *Amor(e)* rimanda a Dante che scrive della bella Filosofia, *Conv*. III XII 2-3: «Per Amore intendo lo studio lo quale io mettea per acquistare l'amore di questa donna: ove si vuole sapere che studio si può qui doppiamente considerare. È uno studio, lo quale mena l'uomo a l'abito de l'arte e de la scienza; e un altro studio, lo quale ne l'abito acquistato adopera, usando quello. E questo primo è quello ch'io chiamo qui Amore...».

3. *cose ... mortali*: in tensione con le *forme ... immortali* della seconda quartina (v. 6); cfr. note a XC 9-11, CCXLVIII 8, CCCXXIII 52, CCCLXV 2. *nove et leggiadre*: mai viste prima e straordinariamente belle, in sintonia con la misteriosa Pargoletta «bella e nova» di Dante nella ballata *I' mi son pargoletta*, con richiamo interno alla *Leggiadria* del sonetto precedente, CCCXXXVIII 3; cosí nei *loci similes*: «L'opra è sí altera [cfr. v. 6], sí leggiadra et nova, | che mortal guardo in lei non s'assecura» (CLIV 5-6), «cose sopra natura altere et nove» (CXCII 2; CCXIV 2), «l'abito in vista sí leggiadro e novo | mirai, alzando gli occhi gravi e stanchi» (nella *visio* iniziale di *Tr. Cup*. I 19-20); cfr. XXXVII 67, XL 14, CXXXV 1-2.

4. *che ... cosperse*: cose mirabili che ogni pianeta deversò in un solo essere. Tema delle stelle benigne di XXIX 43-45, di CCCXXV 61-68 (sempre con una rima in *-erse*) e di CLIV 1-3: «Le stelle, il cielo ... | tutte lor arti et ogni extrema cura | poser nel vivo lume». Il perfetto *cosperse* (rima ricca con *aperse*) è latinismo forse d'intonazione scritturale, *Dan* IV 20: «rore caeli conspergatur».

5-6. *l'altre tante ... forme*: complemento oggetto prolettico in struttura rovesciata rispetto alla prima quartina, *Conobbi ... cose nove* | *l'altre ... non sofferse* (v. 8), anch'essa attraversata da un cumulo aggettivale di lenta meraviglia, qui rimarcata mediante *enjambement*, *diverse* | *forme*. Nella fusione allitterante delle quartine si aggiunge l'eco di *tante* a *quanto ... quanto* della prima. *strane et sí diverse*: binomio aggettivale che raddoppia il messaggio di *nove* del v. 3. In parallelo CXXXV 1-2: «Qual piú *diversa* et *nova* | cosa fu mai in qual che *stranio* clima». *forme*: l'essenza spirituale, in tensione con la *cosa* terrestre, splendida ma

12. *ché stilo* ... *non si stende*: perché la penna non oltrepassa la capacità intellettiva. Tema dell'inadeguatezza della scrittura (lo *stilo* è il calamo dello scriba, ma anche il «debile stile» della sestina geminata *Mia benigna fortuna*, cfr. nota a CCCXXXII 48), simmetrica alla debolezza dello sguardo fisico quando guarda il sole-Verità (vv. 13-14); cfr. CCLXXV 7-8.

13-14. *et per aver* ... *piú splende*: e per quanto uno [*uom* impersonale, cfr. CCXXVI 9] tenga gli occhi fissi nel sole, questo tanto meno è visto dall'occhio umano [*si vede*, forma passiva] quanto piú è splendente. Tema agostiniano della sfida del volere «illum solem videre» in estatica contemplazione (*Sol.* I IX 16), per cui nella canzone *Tacer non posso*: «Tien' pur li occhi come aquila in quel sole» (nota a CCCXXV 59); cfr. XLVIII 11, «e 'l sole abbaglia chi ben fiso 'l guarda»; CCXII 5-6 e introduzione a XIX. Forse un'eco anche verbale di *Par.* XXI 91-96: «Ma quell'alma nel ciel che piú si schiara, | quel serafin che 'n Dio piú *l'occhio ha fisso*, | a la dimanda tua non satisfara, | però che sí s'innoltra ne lo *abisso* | de l'etterno statuto quel che chiedi, | che da ogne creata vista è scisso». La correlazione *tanto* ... *quanto* sigilla in chiusura le oscillazioni del testo, *quanto* ... *quanto*, *l'altre tante*, *quant'io* (vv. 1-2, 5, 9). *tanto si vede men*: segmento implicato con «Tu che dentro mi vedi» ad attacco dell'ultima terzina di CCCXL, a segnale d'un colloquio impossibile. Alla scadenza del primo emistichio settenario *men* assuona con *splende*.

CCCXL

Dolce mio caro et precïoso pegno
che Natura mi tolse, e 'l Ciel mi guarda,
deh come è tua pietà ver' me sí tarda,
o usato di mia vita sostegno?

Già suo' tu far il mio sonno almen degno
de la tua vista, et or sostien' ch'i' arda
senz'alcun refrigerio: et chi 'l retarda?
Pur lassú non alberga ira né sdegno:

onde qua giuso un ben pietoso core
talor si pasce delli altrui tormenti,
sí ch'elli è vinto nel suo regno Amore.

Tu che dentro mi vedi, e 'l mio mal senti,
et sola puoi finir tanto dolore,
con la tua ombra acqueta i miei lamenti.

Il testo apre una sequenza di visioni in sogno, che nelle rime 'in morte' si somma al ciclo introdotto dal sonetto «Alma felice che sovente torni | a consolar le mie notti dolenti» (CCLXXXII-CCLXXXVI), proiettata verso l'ultimo colloquio «in su la sponda» del letto della canzone *Quando il soave* (CCCLIX e CCCXLII 8). La prima apparizione è solamente invocata e sentita inspiegabilmente lenta a venire, la seconda e la terza realizzate e beatificanti (CCCXLI e CCCXLII), la quarta vista in dissolvenza ai primi raggi del giorno (CCCXLIII). Le due domande delle quartine, «deh come è tua pietà ver' me sí tarda...?» (v. 3) con «et chi 'l retarda? (v. 7), sono senza risposta e sospese sul nulla, ma danno il pretesto ad una struggente e sfuggente similitudine tra *lassú* e *qua giuso* (avverbi forti, di fatto tenuti distanti a cavallo tra quartine e terzine, vv. 8-9), come se niente fosse cambiato e come se ire, sdegni e ritardi (quartine), dolci e amari in terra, fossero possibili nell'immutabile serenità del paradiso; infatti la pietà «sí tarda» è subito ribaltata da un messaggero «sí presto» tra la terra e il cielo (CCCXLI 1-2) e da una *imago* «sí presta» a scendere sul far dell'aurora (CCCXLIII 7). Qui il sollievo sperato è appena avvertito in quell'*ombra* finale (v. 14), che è sí l'*umbra corporis* ricorrente in sogno, ma anche l'eterna ombra del lauro che dà *refrigerio* a chi è stanco (v. 7).

Già nella 'forma' Malatesta, il testo è trascritto dall'autore all'ultimo nella vulgata (Vaticano lat. 3195, antico numero 342, cfr. introduzione a CCCXXXVI) nella serie CCCXXXIX-CCCLVI, CCCLVIII-CCCLXI, inserita in un fascicolo posto tra CCCXXXVIII e CCCLXII (Wilkins, *The Making*, p. 185).

Sonetto su quattro rime secondo lo schema ABBA ABBA, CDC DCD, come CCCXXXIX.

1. *Dolce ... pegno*: vocativo simmetrico a quello del v. 4, «o usato di mia vita sostegno». Il *pignus* spirituale tra Dio e l'uomo, tra il cielo e la terra (v. 2), è paolino: «Deus, qui signavit nos, et dedit pignus Spiritus in cordibus nostris» (*2 Cor* I 22), «signati estis Spiritu promissionis Sancto, qui est pignus hereditatis nostrae» (*Eph* I 14), per cui *pignus* è Cristo nella grande preghiera che apre i *Soliloquia* di Agostino, I 1 2: «pater intellegibilis lucis, pater evigilationis atque illuminationis nostrae, pater pignoris quo admonemur redire ad te». Sullo stesso piano l'evocazione di XXIX 57-58, perché anche Amore è dio: «Quanto il sol gira, - Amor piú *caro pegno*, | donna, di voi non ave». Per il cumulo aggettivale ad inizio strofico cfr. «Caro, dolce, alto et faticoso pregio» della sestina CCXIV 13; qui il raddoppio *caro* e *precïoso* distingue l'affettività dalla preziosità oggettiva di quel pegno ed arra del paradiso; cfr. CCXXXV 6 e il *predulce meum pignus* di vari luoghi petrarcheschi in prosa, *De otio* I (p. 570); *Sen*. X 4 e XVI 8 (Santagata).

2. *Natura*: «ben dice Natura, per esser la morte cosa naturale» (Daniello). *mi tolse*: verbo infatti della Morte, «Questo un, Morte, m'à tolto la tua mano» (CCLXXVI 9); cfr. nota a CCCXXVII 4. *mi guarda*: custodisce per me. Una custodia speculare a quella della terra in CCLXXVI 10-11: «et tu che copri et guardi et ài or teco, | felice terra, quel bel viso humano».

3. *deh ... tua pietà ... sí tarda*: verso interamente implicato con l'*incipit* del sonetto che segue CCCXLI, «*Deh qual pietà*, qual angel fu *sí presto* | a portar sopra 'l cielo il mio cordoglio?». *ver' me*: verso di me; cfr. XL 12-13. La *pietas* di madonna è *tarda*, misteriosamente trattenuta (v. 7), lenta a filtrare nella *visio in somniis* invocata nella seconda quartina e a prendere forma di *ombra* caritatevole (v. 14).

4. *usato ... sostegno*: il consueto sostenimento e appoggio (CCII 9-10) nella vita inquieta dell'amante.

5-6. *Già*: un tempo, antitetico a *or*. *suo' tu far ... vista*: facevi solitamente il sonno degno della tua apparizione. Il verbo *suo(li)*, forma ridotta in protonia con antico valore imperfettivo (cfr. CCLXX 8, ecc.), annuncia la *visio* realizzata nel sonetto che segue: «ch'ancor sento tornar pur come soglio | madonna...» (CCCXLI 3-4), con rinvio interno alle rime 'in vita': «Solea lontana in sonno consolarme | con quella dolce angelica sua vista | madonna», segnate dalla stessa emozionata frattura del verso (nota a CCL 1). *or sostien' ch'i' arda*: ora tu lasci che io bruci (per il desiderio di questa *vista*, o *visio* beatificante, cfr. CCCXLI 10). Probabile allusione alla parabola del *dives* e di Lazzaro mendico (Pozzi, *Bibbia*, p. 160), *Lc* XVI 24: «mitte Lazarum ut intingat extremum digiti sui in aquam, ut refrigeret [v. 7] linguam meam, quia crucior in hac flamma». Doppio *enjambement* di rallentamento all'inizio della seconda quartina.

7. *refrigerio*: lo stesso sollievo e la stessa frescura in mezzo alle fiamme del sonetto «Passato è 'l tempo omai, lasso, che tanto | con refrigerio in mezzo 'l foco vissi», cfr. note a CCCXIII 1-2, CCCLXVI 20; anche CXVI 10, CCCXXVII 1. *et chi 'l retarda?*: chi rallenta il *refrigerium* della tua *vista* e della tua *ombra* (v. 14). A questa domanda senza risposta sembra replicare l'ulteriore rinvio affidato all'ultima terzina di CCCXLII 12: «Che val - dice - a saver...?» Rima ricca e derivativa con *tarda*.

8. *Pur lassú ... sdegno*: lassú in cielo assolutamente [*Pur*] non hanno stanza sentimenti negativi, come *ira* o [*né*, cfr. CCCXXXIX 9] *sdegno* (che invece in terra, *qua giuso*, potrebbero rispondere alla domanda sul 'ritardo' del v. 7). Di solito si spiega *Pur* con «eppure», lasciando piú sfuggente il passaggio a *onde* delle terzine, che «non è un attacco molto felice» per il Muratori: in realtà introduce la struttura oppositiva tra pace perfetta in cielo e *fluctuationes* sentimenta-

li in terra (vv. 9-11). *ira* ... *sdegno*: pulsioni contrarie alla *pietas* e alla dolcezza (cfr. XLIV 14), a volte temperate in soluzione ossimorica, «Dolci ire, dolci sdegni» (nota a CCV 1), «leggiadri sdegni» (CCCLI 3), caratteristiche del regno d'Amore; infatti nella canzone CCCLX 10-12: «nel costui regno, | ond'altro ch'ira et sdegno | non ebbi mai»; cfr. CCCXXXII 62; ma sentimenti estranei al ritratto stilnovistico (paradisiaco) di madonna, come in Dante, *Ne li occhi porta*, 7: «fugge dinanzi a lei superbia ed ira» (*Vita Nuova* XXI), con «Dolore e Ira» nel sonetto *Un dí si venne a me Malinconia*, 4; cfr. nota a CCCXLI 6. *non alberga*: verbo singolare con doppio soggetto postposto, come nel verso dantesco sopracitato. Altra rima derivativa con *degno*.

9-10. *onde* ... *tormenti*: per i quali sentimenti negativi [*ira*, *sdegno* e *argoglio* di CCCXLI 6], assenti *lassú*, succede invece che *qua giuso* in terra un cuore pietosissimo possa talvolta alimentarsi delle pene altrui, dei tormenti dell'amante; talché la pulsione amorosa (positiva), la stessa *pietas* verso l'amante, è inibita (v. 11): il che spiega la domanda delle quartine circa la pietà «sí tarda» di madonna (vv. 3 e 7), motivabile in terra, inspiegabile in cielo. Interessante è il metaforico pasto *delli altrui tormenti*, detto dell'Amata, rispetto al motivo (salmistico, ovidiano, stilnovistico, cfr. nota a XCIII 14) del pascersi delle proprie lacrime da parte dell'amante: talché Amore è anche *vinto* e superato nel suo stesso terreno (v. 11) da una donna che come lui si pasce di lacrime. Il tema è ristabilito ad attacco di CCCXLII: «Del cibo onde 'l signor mio sempre abonda, | lagrime et doglia, il cor lasso nudrisco», giusto per essere di nuovo smentito dal ritorno della donna pietosa, cfr. nota a CCCXLII 8.

11. *elli*: pronome prolettico del soggetto *Amore*. *nel suo regno*: «cioè nel cuor dell'amata, la quale resiste all'amore, per mostrarsi dura e sdegnosa all'amante [cfr. v. 8, CCCXLI 13]» (Leopardi), intendendo stilnovisticamente il cuore come naturale *magione* e reggia di Amore (Dante, nel sonetto che appunto comincia *Amore e 'l cor gentil sono una cosa*, v. 6; *Vita Nuova* XX). Ma l'ambiguo regno d'Amore, antitetico al *regnum Dei* delle quartine, è il territorio della mescolanza di gioia e dolore (da cui il «vario stile» di I 5), dell'equilibrio tra *fluctus animi* contrastanti, che non può resistere senza l'innata dolcezza o «dolce costume» dell'amata; per cui nel secondo *planctus* CCLXX 29-30: «Or al tuo richiamar venir non degno, | ché segnoria non ài fuor del tuo regno»; cfr. CCXVIII 8, CCCXXVI 2, nota a CCCXXXII 35, CCCLX 10.

12. *Tu che* ... *mi vedi*: si oppone alla cecità dell'amante, abbagliato dal Sole-Verità nel sonetto che precede, CCCXXXIX 14; in parallelo: «or l'animo e 'l cor vede» (cfr. nota a CCCXXXIV 7 e 8; CCCXLVII 7), «Tu che vedi i miei mali..., | Re del cielo» (CCCLXV 5-6). *senti*: conosci. Cosí nel 'pianto' *Che debb'io far?*: «Amor, tu 'l senti ... | quant'è 'l damno aspro et grave; | e so che del mio mal ti pesa et dole», cfr. nota a CCLXVIII 12; CCCXLVII 9.

13. *et sola puoi finir*: tu che soltanto puoi mettere fine a; cfr. nota a CCCXXXII 74-75. *tanto dolore*: la stessa clausola in fin di verso dentro la stessa visione immaginata nel sonetto CCLXXXIII 9-10, «Ben torna a consolar tanto dolore | madonna, ove Pietà la riconduce».

14. *ombra*: l'invocata immagine del sonno e del sogno. Contestualmente l'ombra apporta quel *refrigerio* che tarda a venire (v. 7) per contiguità d'immagine: «L'aura et l'odore e 'l refrigerio et l'ombra | del dolce lauro» (CCCXXVII 1-2); cfr. CCCXXXVII 7. *acqueta*: altro tratto d'implicazione col sonetto che segue, «ad acquetare il cor misero et mesto», CCCXLI 5. Cosí in una ballata extravagante (Vaticano lat. 3196, 14*v*; Solerti, IX): «Amor che 'n cielo e 'n gentil core alberghi, | ... | acqueta l'infiammati miei sospiri»; cfr. nota a XVII 6. *miei lamenti*: *lamentationes*, *planctus*.

CCCXLI

Deh qual pietà, qual angel fu sí presto
a portar sopra 'l cielo il mio cordoglio?
ch'ancor sento tornar pur come soglio
madonna in quel suo atto dolce honesto

ad acquetare il cor misero et mesto,
piena sí d'umiltà, vòta d'argoglio,
e 'nsomma tal ch'a morte i' mi ritoglio,
et vivo, e 'l viver piú non m'è molesto.

Beata s'è, che pò beare altrui
co la sua vista, over co le parole,
intellecte da noi soli ambedui:

«Fedel mio caro, assai di te mi dole,
ma pur per nostro ben dura ti fui»,
dice, et cos'altre d'arrestare il sole.

L'*ombra* dell'Assente, invocata nel sonetto che precede (CCCXL 14), non tarda all'immaginario appuntamento in sogno, tornando come prima con l'affetto di sempre. La *visio* occupa due sonetti piú strettamente legati dentro la serie onirica CCCXL-CCCXLIII, segnati soprattutto dalle segrete parole «intellecte da noi soli ambedui» che la donna dice (vv. 12-13, CCCXLII 12-14) e soprattutto non dice nella reticenza e nel cifrario degli amanti: cose «d'arrestare il sole» e da fermare il tempo (v. 14). Pertanto i due testi appartengono alle *tranches de vie* di colloqui immaginati, attratti dalla lontananza spaziale o temporale, che attraversano il *Canzoniere* in pausate microsequenze organiche (CCLXXXII-CCLXXXVI, CCCXXVIII-CCCXXX) o in vertiginosi episodi isolati, come *Solea lontana in sonno consolarme* (CCL), *Se lamentar augelli* (CCLXXIX), *Levommi il mio penser* (CCCII), fino al grande duetto sulla sponda del letto nella canzone CCCLIX. In accordo anche l'affettuosa anomalia del secondo capitolo del *Trionfo della Morte* (con situazioni e soluzioni stilistiche soprattutto interferenti con CCCXLII), dove madonna teorizza altresí quella salutifera durezza, quella resistenza e ostacolo imposti all'amante che sono la giustificazione stessa dei *Fragmenta* («ma pur per nostro ben dura ti fui», v. 13) dentro uno slancio di passione speculativa che dantescamente adombra la ricerca di Sapienza.

Sonetto trascritto dall'autore nella vulgata nella serie CCCXXXIX-CCCLVI, CCCLVIII-CCCLXI, numerato 343; cfr. introduzione a CCCXXXVI e a CCCXL.

Sonetto su quattro rime secondo lo schema ABBA ABBA, CDC DCD, come tutto il gruppo CCCXL-CCCXLVI.

1. *Deh qual pietà*...: quale anima pietosa. *Incipit* in stretto rapporto col sonetto che precede, «deh come è tua pietà ver' me sí tarda» (CCCXL 3), con gemmazione della *pietas* mediante quell'ali d'angelo che portano il messaggio in cielo (v. 2), *qual*... *qual*; con lo stesso andamento: «Qual gratia, qual amore, o qual destino | mi darà penne in guisa di colomba...» (LXXXI 12-13). Lo stesso *Deh* iniziale è forse un sigillo alla continuità del gruppo CCCXL-CCCXLII, «*Dol*ce mio caro», «*Deh* qual pietà», «*Del* cibo...», come nel trittico delle tre *T*-, CCCXV-CCCXVII. *sí presto*: cosí sollecito e veloce, in sintonia con l'immagine *sí presta* di CCCXLIII 7; le due occorrenze contrastano insieme la pietà *sí tarda* nel primo sonetto della microserie, CCCXL 3; cfr. CCCLI 12; *Purg*. VI 79: «Quell'anima gentil [Sordello] fu cosí presta...» (Scherillo).

2. *sopra 'l cielo*: nell'alto dei cieli, «super caelum caeli» (*Ps* LXVII 34). *cordoglio*: il lamento enunciato nel sonetto che precede, CCCXL 14.

3. *ch(e)*: correlato a *sí presto* del v. 1. *ancor*: ancora una volta. *tornar*: il verbo del ritorno immaginato di madonna («tornando a me sí piena di pietate», cfr. nota a CCCXXXIV 11), che qui regge il lontano *ad acquetar* (v. 5) dentro il vasto *enjambement* che coinvolge le due quartine, vv. 3-6. *pur come soglio*: esattamente come un tempo sentivo tornare madonna per consolarmi. Il verbo *soglio*, con il solito valore d'imperfetto, implica verbalmente il testo con la situazione del precedente: «Già *suo'* tu far il mio sonno almen degno | de la tua vista» (CCCXL 5-6), sul tema d'un sonetto 'in vita' marcato dallo stesso *enjambement* di rallentamento: «Solea lontana in sonno consolarme | con quella dolce angelica sua vista | madonna...» (CCL 1-3).

4. *atto dolce honesto*: il consueto atteggiamento espresso da binomio aggettivale in termini compensativi, come in CV 7, «Un acto dolce honesto - è gentil cosa»; cfr. note a CCXXXVIII 14 e a CCCXLIII 6-8 («bella e honesta», con implicazione dentro la sequenza delle ultime visioni).

5. *ad acquetare*: in dipendenza da *sento tornar* (v. 3), con rintocco fonico interno e con ripresa del verbo che chiude il sonetto precedente, «acqueta i miei lamenti» (CCCXL 14). Luogo parallelo nella ballata CXLIX 10: «per acquetare il core»; CL 12. *misero et mesto*: infelice e dolente, lo stesso «cor mesto» di CCCXXXI 18; binomio allitterante in rima che richiama gli occhi *miseri et mendici* di CCCXXVIII 11.

6. *umiltà* ... *argoglio*: mansuetudine e orgoglio, benignità e alterigia, i due aspetti antitetici, in positivo e in negativo, della donna stilnovistica; Guinizzelli, *Io voglio del ver*, 10: «abassa orgoglio a cui dona salute»; Cavalcanti, *Chi è questa che vèn*, 7-8: «cotanto d'umiltà donna mi pare, | ch'ogn'altra ver' di lei i' la chiam'ira»; Dante, *Donne ch'avete*, 40; *Ne li occhi porta*, 7 (*Vita Nuova* XIX e XXI); *Perché ti vedi*, 3; cfr. nota al v. 13. Un orgoglio negativo interferente con l'*ira* e lo *sdegno* del sonetto che precede, per cui nota a CCCXL 8. *vòta*: vuota, priva, in antitesi a *piena*, come *argoglio* (cfr. XXXVIII 10, CXXXV 22) a *umiltà*. Cosí il mondo è «vòto d'ogni valor, pien d'ogn'orgoglio» in *Tr. Cup.* I 18.

7. *e 'nsomma tal*: altro punto d'implicazione col sonetto che segue, «vien *tal* ch'a pena a rimirar l'ardisco» (CCCXLII 7), qui alla clausola interna del primo emistichio quinario, dove *tal* ribatte fonicamente *pietà* e *umiltà*, sempre in clausola nei vv. 1 e 6. Richiamo interno anche all'*incipit* «Vidi fra mille donne una già tale | ch(e)...», CCCXXXV. *mi ritoglio*: mi sottraggo alla morte, alla desolazione dello spirito; ma il verbo è lo stesso nel secondo *planctus* CCLXX 14: «ritogli a Morte quel ch'ella n'à tolto»; cfr. nota a CCCXXXVII 14.

8. *et vivo, e 'l viver*...: alternanza di stupore, quasi glossata nell'ultimo anel-

lo della sequenza, «gran meraviglia ò com'io *viva* anchora: | né *vivrei* già, se...» (CCCXLIII 5-6). Simile effetto in situazione rovesciata nella canzone *Solea da la fontana*: «poca terra il mio ben preme; | et vivo...» (nota a CCCXXXI 48).

9. *Beata s'è*: col verbo medio d'intima partecipazione, come in Dante, *Inf.* VII 94: «ella s'è beata e ciò non ode» (Carducci); *Tr. Mor.* I 24: «beato s'è qual nasce a tal destino». *che pò beare altrui*: lei che può far beati gli altri, *beatrice* terrena fatta celeste (cfr. nota a CCCLXVI 51-52 e a CXXV 77-78). Già Andrea Cappellano, anticipatore del clima stilnovistico: «solet humilitate beare» (*De Amore* I 4).

10. *vista ... parole*: aspetto e *verba* desiderati, *visio* e *sermo* beatificanti, che siglano la sequenza, dal sonno «almen degno | de la tua vista» del sonetto che precede (CCCXL 5-6) al *suo dir* che «apporta | dolcezza» in quello che segue (CCCXLII 10-11).

11. *intellecte ... soli ambedui*: parole intese da noi due soltanto, dove *soli* richiama *sola* di CCCXL 13 (valore avverbiale degli aggettivi concordati). Ricordo di Stazio, *Theb.* V 613-15: «verba ... et murmura soli | intellecta mihi» (Castelvetro), con latinismo anche dantesco, *Par.* XXXIII 124-26: «O luce etterna che sola in te sidi, | sola t'intendi, e da te intelletta | e intendente te ami e arridi!» (Carducci).

12. *Fedel mio*: un'eco e un'allusione alla «canzone» dei beati di *Purg.* XXXI 133-35: «Volgi, Beatrice, volgi gli occhi santi | ... al tuo fedele | che, per vederti, ha mossi passi tanti!» (Carducci); cfr. CXXIII 14: «Chi m'allontana il mio fedele amico?». *di te mi dole*: la *pietas* terrena (CCVIII 11) e ultraterrena di madonna, «Ond'i' spero che 'nfin al ciel si doglia | di miei tanti sospiri» (CCCXXXIV 9-10), per cui cfr. nota a CCCXVI 14.

13. *per nostro ben*: per il bene d'entrambi, «per nostra salute» (CCLXIV 47). Motivo enunciato anche in *Tr. Mor.* II 90-93: «ma temprai la tua fiamma col mio viso, | perché a salvar te e me null'altra via | era, ... | né per ferza è però madre men pia». *dura*: atteggiamento esterno che corrisponde all'*argoglio* del v. 6; cfr. CXLIX 1, nota a CCCIV 6. Cosí Dante per la bella e *dura* giovinetta della ballata *Perché ti vedi*, 3-5: «pres'hai *orgoglio* e durezza nel core. | Orgogliosa se' fatta e per me dura, | po' che d'ancider me, lasso, ti prove».

14. *et cos'altre ... sole*: e dice altre cose [cfr. CCL 7] tali da fermare il corso del sole. L'ambiguo e reticente segmento non insinua tanto che il sole si fermerebbe «per la commozione» (Chiòrboli, Fenzi) «per la dolcezza» (Scherillo) o «per ascoltare» (Santagata), quanto piuttosto che il sole, arrestando il suo giro, non tramonta o non sorge, come in questa situazione immaginata ai limiti della notte (cfr. introduzione a CCCXL); i raggi del giorno nascente portano via infatti la visione del sogno «là verso l'aurora», come enunciato nell'ultimo sonetto del ciclo: «Poi che 'l dí chiaro par che la percota, | tornasi al ciel» (CCCXLIII 8 e 12-13; *Tr. Mor.* II 178-80). Il verso non esprime dunque un'«iperbole ... quasi temeraria» (Muratori) ma un desiderio impossibile. Situazioni similari in CCLXXXVI 13-14, CCCLIX 70.

CCCXLII

Del cibo onde 'l signor mio sempre abonda,
lagrime et doglia, il cor lasso nudrisco,
et spesso tremo et spesso impallidisco,
pensando a la sua piaga aspra et profonda.

Ma chi né prima simil né seconda
ebbe al suo tempo, al lecto in ch'io languisco
vien tal ch'a pena a rimirar l'ardisco,
et pietosa s'asside in su la sponda.

Con quella man che tanto desïai,
m'asciuga li occhi, et col suo dir m'apporta
dolcezza ch'uom mortal non sentí mai.

«Che val - dice - a saver, chi si sconforta?
Non pianger piú: non m'ài tu pianto assai?
ch'or fostú vivo, com'io non son morta!».

L'immaginario convegno degli amanti, realizzato in sogno nel primo elemento del dittico *Deh qual pietà* (CCCXLI), si raddoppia in questo testo, dove madonna pietosamente s'avvicina fin sulla sponda del letto con gesti e parole d'incredibile dolcezza. L'incontro, che strappa alla solitudine, al torpore (CCCXXXV 11) e alla morte dello spirito (CCCXLI 7-8), è enunciato nelle tre strutture strofiche delle due terzine e della seconda quartina (vv. 5-14); la prima invece ripropone un Io che si pasce di lacrime e di quel dolce veleno che nutre gli amanti (e la poesia, nell'intreccio sofferenza-scrittura), con tutti i segni antichi e convenzionali della situazione amorosa: Amore «non mai di lagrime digiuno» (*Tr. Cup.* I 36; XCIII 14), tremore e pallore *more amantium*, l'amara fluttuazione di sempre (*et spesso ... et spesso*) dentro il *vulnus* archetipico. Il forte *Ma* ad attacco della seconda quartina (v. 5) annuncia il ribaltamento di questo stato d'amarezza avvolto nel passato («pensando a la sua piaga aspra et profonda», v. 4): infatti la *doglia*, dolore, lamenti e gemiti, si risolve allitterando in *dolcezza* (v. 11) e le *lagrime* sono asciugate da mani mansuete (vv. 9-11). In una cornice stilnovistica («ch'a pena a rimirar l'ardisco», v. 7) la donna pietosa della situazione s'accosta lungo il letto del poeta, che sognando sogna i suoi dolori (vv. 1-4), non diversamente dalla bella donna Filosofia che nella *Consolatio*, facendosi vicina, si siede al letticciuolo di Boezio: «Tum illa propius accedens in extrema lectuli mei parte consedit»; e stendendo delicatamente la mano tanto desiderata gli asciuga le lacrime: «Agnoscisne me? ... Cumque me non modo tacitum, sed elinguem prorsus mutumque vidisset, *ammovit pectori meo leniter manum* et: Nihil, inquit, pe-

ricli est, lethargum patitur, communem illusarum mentium morbum. Sui paulisper oblitus est; ... paulisper lumina eius mortalium rerum nube caligantia tergamus. Haec dixit *oculosque meos fletibus undantes* contracta in rugam veste *siccavit*» (*Cons*. I 1 e 2). La nebbia delle cose mortali, i fumosi fantasmi della notte, il pianto che fa velo al vero, si diradano dunque in chiusura («Non pianger piú») nell'auspicio della vera vista e della vera vita delle cose immortali che sono il nuovo dolcissimo *cibo* adombrato in chiusura (v. 14).

Il testo, già nella 'forma' Malatesta, è trascritto dall'autore nella serie attuale CCCXXXIX-CCCLVI (numerato 344), inserita all'ultimo nella vulgata; cfr. introduzione a CCCXXXVI e a CCCXLI.

Sonetto su quattro rime secondo lo schema ABBA ABBA, CDC DCD, come CCCXLI. Assonanza in AD, *-onda*, *-orta*.

1-2. *Del cibo ... nudrisco*: motivo classico e cristiano del *panis* e del *potus lacrimarum* (*Ps* LXXIX 6, CI 10), per cui in *Sen*. III 1: «ego vero malis meis pascor..., et qui fuerunt gemitus cibi sunt», citando *Ps* XLI 4 e Ovidio, *Met*. X 75; cfr. note a XCIII 14, CXXX 5 e 6, CCXXIV 11, CCLVIII 9, CCCLIX 14-15, e nota a CXCIII 1 per la dolcezza dell'antitetico *nobil cibo* spirituale; anche a CCCXL 9-10 per l'intercambiabile binomio Laura-Amore, «talor si pasce delli altrui tormenti». Qui il verbo *abondare* lascia intravedere il ricordo di *Ps* LXXIX 6: «cibabis nos pane lacrimarum, et potum *dabis* nobis in lacrimis *in mensura*». *'l signor mio*: Amore, *dominus* delle rime 'in vita'; cfr. CCCXXXVII 8. *lagrime et doglia*: lacrime e gemiti; binomio appositivo di *cibo*, dove il secondo termine riprende *dole* in chiusura del testo che precede, CCCXLI 12. *cor lasso*: lo stanco cuore in una «vita stanca» (CCCLIX 2); cfr. CLXXVIII 5, CXCIV 5, CXCVIII 4, CCXLV 13, CCLX 4, CCCLXVI 114.

3. *tremo et spesso impallidisco*: tremore e pallore ovidianamente tipici degli amanti e della situazione amorosa (ma per i commentatori, a torto, il pallore della morte); cfr. CCCLXII 5-6, CXXIII 1.

4. *pensando*: il ricordo connaturato al tremore e al gelo, come «et mai nol penso ch'i' non treme» (CCCXXXI 48), «pur come or fusse, ripensando tremo» (CCCXXV 23), «di che pensando anchor m'aghiaccio» (CCCXXXV 11). *la sua piaga*: la ferita aperta dai colpi di Amore nel cuore dell'amante fin dalle soglie del Libro (II 7, III 6 e LXXV 2, LXXXVII 8, ecc.). *aspra et profonda*: dittologia che è di per sé un rinvio al passato con «fammi risovenir quand'Amor diemme | le prime piaghe, sí dolci profonde» (CXCVI 3-4), «l'alta piaga amorosa, che mal celo» (CXCV 8).

5-6. *chi né prima ... ebbe*: colei che non ebbe altra donna simile a sé «non che superiore né degna pur di venirle appresso» (Chiòrboli). Mescolanza di luoghi classici e cristiani, tra i quali primeggia il *Paschale carmen* di Sedulio, II 68: «Nec primam similem visa es nec habere sequentem» (Gesualdo, Chiòrboli), ritradotto infatti nella canzone alla Vergine, «sola al mondo senza exempio, | ... | cui né prima fu simil né seconda» (CCCLXVI 53-55); *Eccle* IV 8: «unus est et secundum non habet»; Orazio, *Carm*. I XII 17-18, del padre Giove: «unde nil maius generatur ipso, | nec viget quicquam simile aut secundum»; Marziale, XII VIII 2, di Traiano: «cui par est nihil et nihil secundum» (Castelvetro); cosí nel dominio lirico Arnaut Daniel, *Quan chai la fuelha*, 29-32: «ges ab sa par | no sai doblar m'amia, | q'una non par | que segonda no·l sia» (Zingarelli); cfr. CCCXXXVIII 8, nonché la variazione sul tema del sonetto che segue, CCCXLIII 6-7. *al suo tempo*: come nella *loda* della canzone CCCXXV 43, «che fu sola *a' suoi dí* cosa perfetta». *lecto in ch'io languisco*: il *lectulus meus lacrimarum* dei *Salmi peni-*

tenziali (II 17) e di Giobbe dolente (*Iob* VII 13), evocato nel sonetto della cameretta, CCXXXIV 5.

7. *vien tal ch(e)...*: viene in sogno in forma tale che... Implicazione marcata col sonetto che precede, «e 'nsomma *tal* ch'a morte i' mi ritoglio» (nota a CCCXLI 7). *a pena a rimirar l'ardisco*: oso appena guardarla. Rintocco stilnovistico, cavalcantiano, «tanto gentil, ... | ch'om d'esto mondo l'ardisca a mirare» (*Gli occhi di quella*, 21-22), da cui Dante: «e li occhi no l'ardiscon di guardare» (*Tanto gentile*, 4); cosí nella prosa della *Vita Nuova* XXVI 3: «né alcuno era lo quale potesse mirare lei». Rima ricca con *impallidisco*, in variante complicata con *nudrisco*.

8. *pietosa*: l'atteggiamento della donna nella visione realizzata in sogno, come nel sonetto che appunto comincia «Né mai pietosa madre al caro figlio | ... | come a me quella che ... | spesso a me torna co l'usato affecto» (CCLXXXV 1-7, cfr. CCL 6). *s'asside in su la sponda*: come nell'immaginazione di CCCLIX 3, dove la donna del sogno «ponsi del letto in su la sponda manca», e come nella fantasia della *Vita Nuova* XXIII 11, dove la donna pietosa «era lungo lo mio letto». Non meno carica di sovrasensi (sapienziali) è la bella *josta l'esponda* di Bernart de Ventadorn, anche lui desideroso di *cibo* e vivanda spirituale (*vianda*) nella canzone *Lancan vei per mei la landa*, 31-33: «qu'eu sia per sa comanda | pres de leih, josta l'esponda...» Il verbo *s'asside* rimanda sia a *s'assise* di *Tr. Mor.* II 17, in simile visione sul far dell'aurora, sia al *sedersi inseme* degli amanti invecchiati nel sonetto *Tutta la mia fiorita et verde etade*, per cui nota a CCCXV 11.

9. *Con quella man ... desïai*: tessera comune, dentro la medesima situazione, a *Tr. Mor.* II 10-12, «*e quella man, già tanto desiata*, | a me, parlando e sospirando, porse, | onde eterna dolcezza al cor m'è nata». Altro richiamo interno a «quella honorata man che second'amo» di CCLVII 4; cfr. CCCII 12.

10. *m'asciuga li occhi*: contrappasso alla bevanda di lacrime iniziale (vv. 1-2), su modello dell'*Apocalisse* XXI 4 (e VII 17): «Et absterget Deus omnem lacrimam ab oculis eorum, et mors ultra non erit, neque luctus, neque clamor, neque dolor erit ultra» (Chessa, che cita anche *Is* XXV 8, «et auferet Dominus Deus lacrimam ab omni facie», nonché un passo del *De civ. Dei* XX XVII 14-41, dove Agostino mette in relazione l'*Apocalisse* con il Salmo XLI 4: «Fuerunt mihi lacrimae meae panes die ac nocte», cfr. nota ai vv. 1-2). La stessa situazione (boeziana) nel finale della canzone CCCLIX 67-68: «I' piango; et ella il volto | co le sue man m'asciuga»; cosí in una lettera a Giovanni d'Andrea, «quanta sit somniis habenda fides» (*Fam.* V 7, 6-7): «Nocte quadam, usque sub auroram pervigil, somnum tristem fatigatis tandem oculis excepi ... Eger autem amicus ad me accedere lacrimasque meas leniter abstergere videbatur, et orare ut dolori ... finem facerem» («Non pianger piú», v. 13); cfr. CCXXX 14. *col suo dir*: con le stesse parole beatificanti di CCCXLI 10, con in piú l'emozione marcata dall'*enjambement*, *m'apporta* | *dolcezza*.

11. *dolcezza*: si oppone a *doglia* iniziale, l'amaro cibo di Amore (vv. 1-2). Una *dulcedo* anche stilnovistica (cavalcantiana) nello «stilo de la loda», uno stato di grazia incomprensibile per la mente umana («ch'uom mortal non sentí mai»). Cosí Dante, *Tanto gentile*, 10-11: «che dà per li occhi una dolcezza al core, | che 'ntender no la può chi no la prova»; *Ne li occhi porta*, 9; *Sí lungiamente*, 8 (*Vita Nuova* XXVI e XXVII).

12. *Che val ... chi si sconforta?*: sapere che giova, se uno [*chi*, rappresentante volgare di SI QUIS latino, cfr. CV 28, CXIX 106, CXXXV 91, CCXXXII 12, CCCLX 139, CCCLXVI 8] non ha fiducia? Qui i commentatori interpretano «Che giova, dice, il sapere, la sapienza...» (Leopardi, Carducci) o sulla stessa li-

nea «A essere sapiente che vale...» (Chiòrboli, ecc.), senza spiegare quale conforto verrebbe dall'esser «savio e prudente» (Daniello) in questa situazione, dicendo per altro il testo *a saver* non *il saver*, e dovendosi vedere in filigrana nell'interlocutrice proprio la figura di Filosofia-Sapienza-Verità secondo Boezio. È probabile invece che la domanda sia una risposta ai due interrogativi che stanno in testa alla sequenza delle visioni: «deh come è tua pietà ver' me sí tarda...?», «et chi 'l retarda?» (CCCXL 3 e 7), che nel momento del ristoro attualizzato e della speranza promessa (v. 14) cadono nel nulla. Lo sconforto (che forse allude al quesito «quanta sit somniis habenda fides» di *Fam.* V 7, 4) è comunque dantesco nella situazione di *Donna pietosa*, 11-12: «Qual dicea: "Non dormire", | e qual dicea: "Perché sí ti sconforte?"» (*Vita Nuova* XXIII). *dice*: a ripresa delle parole del sonetto che precede, CCCXLI 14.

13. *Non pianger piú*: richiama come clausola interna «Di me non pianger tu» di CCLXXIX 12, con intera situazione similare delle terzine. Ancora una movenza dantesca, *Voi, donne, che pietoso atto mostrate*, 13-14: «conosceraila poi: | non pianger piú, tu se' già tutto sfatto» (Trovato); ma in parallelo soprattutto il ripetuto «non pianger» di Beatrice in *Purg.* XXX 56-57, nonché le parole di *Ratio* ad Agostino tormentato e piangente per quella luminosa *pulchritudo* che gli sfugge nei *Soliloquia* I XIV 26: «Sed iam cohibe te a lacrymis, et stringe animum. *Multum omnino flevisti...*». *assai*: abbastanza; cfr. Cino, *Vinta e lassa*, 6: «poi ch'ebber pianto li miei occhi assai» (Suitner, *Tradizione stilnovistica*, p. 109).

14. *ch'or fostú vivo ... morta!*: oh, se tu fussi ora vivo come sono viva io [*non ... morta*] in cielo! Frase desiderativa che rimanda internamente alla vera vita dell'aldilà, modulata in chiusura del sonetto *Se lamentar augelli*: «*Di me non pianger tu* [cfr. v. 13], ché ' miei dí fersi | morendo eterni, et ne l'interno lume, | quando mostrai de chiuder, gli occhi apersi» (CCLXXIX 12-14, cfr. nota a CCXVI 11). Cosí in *Tr. Mor.* II 22-24: «Viva son io, e tu se' morto ancora | – diss'ella – e sarai sempre, in fin che giunga | per levarti di terra l'ultima ora». Contrasto anche ciniano, *Da poi che la Natura*, 12-20: «E' non è morto..., | anzi vive beato in gran dolcezza | ... | Ma que' son morti, e' qua' vivono ancora, | ch'avean tutta lor fé in lui fermata...» (Santagata). Per la forma antica *fostú* (qui un 'fossi tu' ottativo, come in XXII 31, CCXXXVII 31, CCCXIII 13) cfr. nota a CV 83-86, CCCXXX 7.

CCCXLIII

Ripensando a quel, ch'oggi il cielo honora,
soave sguardo, al chinar l'aurea testa,
al volto, a quella angelica modesta
voce che m'adolciva, et or m'accora,

gran meraviglia ò com'io viva anchora:
né vivrei già, se chi tra bella e honesta,
qual fu piú, lasciò in dubbio, non sí presta
fusse al mio scampo, là verso l'aurora.

O che dolci accoglienze, et caste, et pie;
et come intentamente ascolta et nota
la lunga historia de le pene mie!

Poi che 'l dí chiaro par che la percota,
tornasi al ciel, che sa tutte le vie,
humida li occhi et l'una et l'altra gota.

Ultimo anello nella sequenza delle visioni che fa capo al sonetto *Dolce mio caro*: da un sonno che si vorrebbe visitato da un'ombra amica (CCCXL) a un risveglio dove Laura fugge insieme all'Aurora sul cominciar del giorno, ambiguamente confuse (ultima terzina). Il testo esalta tre momenti: la memoria del passato, accompagnata da una folla d'immagini sensibili, *soave sguardo*, *aurea testa*, *angelica* ... | *voce*, che agostinianamente libera il sogno, come all'inizio dei *Trionfi*; l'ora della visione, che secondo gli *auctores* è «presso al mattin» quando «del ver si sogna» (*Inf.* XXVI 7; *Tr. Cup.* I 5-6), indicata dal solo impreciso e poeticissimo segmento *là verso l'aurora* (v. 8), con un *là* mentale che è sede del *joi* onirico d'ascendenza rudeliana (*Non sap chantar*, 19-24); il punto della dissoluzione della visione, del sogno e del sonno. Nel mezzo la prima terzina, staccata da tutto in una frase esclamativa («O che dolci accoglienze...!»), isola la cosa sognata, che è la stessa materia del Libro scritto nel tempo, cioè la «lunga historia de le pene mie» riflessa nell'Assente attirata sulla sponda del letto (CCCXLII 8), che «ascolta e nota» e quindi legittima in un'ideale esecuzione la sua presenza nel sogno e nel Libro come tramite verso quella salvezza o *scampo* (v. 8) negato ai comuni fantasmi delle cose terrestri: finché l'oro dei capelli (v. 2) si estingue nella *claritas* del giorno che nasce (v. 12).

Già nella 'forma' Malatesta, il sonetto è trascritto dall'autore nella vulgata nella serie CCCXXXIX-CCCLVI, CCCLVIII-CCCLXI (numerato 345) nell'ultimo periodo, 1373 - 18 luglio 1374; cfr. introduzione a CCCXXXVI e a CCCXLII.

Sonetto su quattro rime sullo schema ABBA ABBA, CDC DCD, comune al

gruppo CCCXXXIX-CCCXLVI. Assonanza di A con D, *-ora*, *-ota*, come in CCCXLII.

1-2. *Ripensando*: ricordo del passato anticipato già da *pensando* del sonetto che precede, CCCXLII 4. *quel ... soave sguardo*: lo stesso estraniamento del deittico, accompagnato da *enjambement*, che caratterizza l'apertura del sonetto «Quel, che d'odore et di color vincea | ... | dolce mio lauro», per cui nota a CCCXXXVII 1-5. Come tessera antiquaria forse agisce ancora il *soave sguardo* di Cino, citato in LXX 40; cfr. *Inf.* X 122-23: «ripensando | a quel parlar che mi parea» (Orelli). *ch'oggi il cielo honora*: quegli occhi soavi che ora sono onore del cielo, che fanno bello il cielo, giusta il messaggio del sonetto che segue: «Quella che fu del secol nostro *honore*, | or è del ciel che tutto *orna* et rischiara» (nota CCCXLIV 6), per cui i verbi *onorare* e *ornare* risultano contestualmente interferenti. *Loci paralleli*: «gli occhi vostri ch'Amore e 'l ciel honora» (XLV 2), «di mai non veder lei che 'l ciel honora» (XXXVII 110), e anche «per adornarne il cielo | la si ritolse» (CCCXXXVII 13-14). *al chinar ... testa*: ripensando a quella testa di capelli d'oro che si piega. Altra emozione del passato, «per chinar gli occhi, o per pieghar la testa» (LXIV 2), insieme a *l'aurea fronde* del sonetto del Po, che metaforizza la chioma dorata dal sole del lauro-Laura, cfr. nota a CLXXX 7.

3. *al volto, a quella...*: ripensando al volto e a quella voce... Ma intanto l'attacco del verso ricostruisce l'agnizione di *Alma felice*: «quando torni, te conosco e 'ntendo | a l'andar, *a la voce, al volto*, a' panni» (CCLXXXII 13-14; CCCXIV 5). *angelica modesta*: giustapposizione aggettivale equivalente alla «voce angelica soave» della ballata (stilnovistica) LXIII 7, con in piú il turbamento posto dall'*enjambement* tra aggettivo e sostantivo, *modesta* | *voce*; cfr. nota a CXXXIII 12 («l'angelico canto et le parole»), CCLXXV 5; *Par.* XIV 35-36: «una voce modesta, | forse qual fu da l'angelo a Maria» (Orelli, *Suono dei sospiri*, p. 149).

4. *m'adolciva*: mi colmava di dolcezza (al vertice d'una catena allitterante, *soave*, *volto*, *voce*), con richiamo interno alla *dolcezza* in atti e parole di CCCXLII 11. *m'accora*: mi punge il cuore; cfr. note a CCLXIV 16, CCLXXII 5. Clausola dantesca, *Inf.* XV 82-84: «ché 'n la mente m'è fitta, *e or m'accora*, | la cara e buona imagine paterna | di voi...» (Scherillo).

5. *meraviglia ò*: verbo principale ritardato dopo la prima quartina, con lo stupore della vita (spirituale) scoperta all'inizio della visione, che è l'effetto stesso della pietà di madonna, vv. 6-8, con richiamo a «et vivo», per cui nota a CCCXLI 8; CCXCII 9, CCCXXXI 48. Rima ricca e gioco paronomastico di *anchora* con *accora*, come in CCLXXII 4-5.

6-8. *né vivrei ... aurora*: e non vivrei affatto, se colei che, non si seppe se piú bella o piú onesta, non fosse cosí sollecita, sensibile alla mia salvezza, apparendomi in sogno al sorgere dell'aurora. Marcato ricordo di Piccarda nelle parole di Forese, tra le ombre «rimorte» allo spirito che s'accorgono del «vivere» di Dante, *Purg.* XXIV 13-15: «La mia sorella, che tra bella e buona | non so qual fosse piú, trïunfa lieta | ne l'alto Olimpo già di sua corona» (Daniello). *bella e honesta*: bellezza e onestà, di per sé nemiche, coniugate invece in una sola donna; cfr. CCXCVII 1-2; CXII 7, CCXLVII 4, CCCX 13; *Tr. Mor.* II 64-66: «Riconobbila al volto e a la favella, | ... | or grave e saggia, allor onesta e bella». *lasciò in dubbio*: la stessa incertezza nella gradazione delle grazie di madonna espressa nel *planctus* CCLXX 86-88: «e 'l sedere et lo star, che spesso altrui | poser in dubbio a cui | devesse il pregio di piú laude darsi». *sí presta*: segmento che ribalta la pietà *sí tarda* ad apertura della sequenza onirica (CCCXL 3), insieme all'angelo *sí presto* di CCCXLI 1. L'*enjambement* (*sí presta* | *fusse*) sigla l'intera struttura rallentata e *enjambante* delle quartine. *là verso l'aurora*: richiamo interno all'inizio della sestina «Là ver' l'aurora, che sí dolce l'aura...» (CCXXXIX), con la

CCCXLIV

Fu forse un tempo dolce cosa amore,
non perch'i' sappia il quando: or è sí amara,
che nulla piú; ben sa 'l ver chi l'impara
4 com'ò fatt'io con mio grave dolore.

Quella che fu del secol nostro honore,
or è del ciel che tutto orna et rischiara,
fe' mia requie a' suoi giorni et breve et rara:
8 or m'à d'ogni riposo tratto fore.

Ogni mio ben crudel Morte m'à tolto:
né gran prosperità il mio stato adverso
11 pò consolar di quel bel spirto sciolto.

Piansi et cantai: non so piú mutar verso;
ma dí et notte il duol ne l'alma accolto
14 per la lingua et per li occhi sfogo et verso.

Alla sequenza delle visioni (CCCXL-CCCXLIII), che di grado in grado conducono alla beatitudine d'un contatto, dissolvendosi poi coi sogni «là verso l'aurora», tiene dietro questo sonetto disforico, concentrato sull'apparire del *ver(o)* desolante, sovrapposto al messaggio dolce e amaro iniziale, unico verso 'liquido' del testo: «Fu forse un tempo dolce cosa amore». Perduta la percezione della soavità d'un indecifrabile passato («non perch'i' sappia il quando», v. 2) e di poche fuggenti ore serene («mia requie ... et breve et rara», v. 7), manca anche l'usuale consolazione di un'Assente piú bella e piú felice nell'aldilà (prima terzina). L'oltranza sentimentale è marcata dall'innovazione linguistica d'una *gran prosperità* (di solito *prosperitas terrena* o *prosperitas mundi* sulla scorta di *Eccli* X 5) adattata a una situazione dello spirito (v. 10), come in una rara occorrenza dei *Sermones* di Agostino, dove si parla della inestimabile, ineffabile e incomprensibile *beatitudo atque prosperitas* di sedere alla destra del Padre (*Sermo* CCXIII); un benessere celestiale troppo lontano, che non sfiora («né ... | pò consolar») lo *stato adverso*, negativo e contrario, del poeta-amante sprofondato nell'indigenza di chi tutto ha perduto (v. 9). Pertanto anche la ricchezza e la *varietas* del canto sembra ridotta alle sole note tristi e luttuose del *planctus*, come enuncia l'ambigua ultima terzina, dove non a caso il *non so piú mutar verso* (v. 12) si somma al non-sapere e al non-ricordo del tempo felice (v. 1), sommerso dalla nuda realtà («*ben sa* 'l ver chi l'impara», v. 3). Tutto in calcolato controcanto il sonetto che segue CCCXLV, che ripristina l'equilibrio tra *amor* e *dolor*, tra occhi esteriori (v. 14) e *interiores oculi* (CCCXLV 12), tra paradiso celeste e inferno terrestre.

solita sfumata indicazione dell'ora, *là verso*; cfr. nota a CXCVIII 3; quello che in una lettera, raccontando un sogno, è detto «sub auroram» (*Fam.* V 7, 6; cfr. nota a CCCXLII 10). L'*aurora consurgens*, annunciatrice di sogni veritieri (Ovidio, *Heroid.* XIX 195-96; *Roman de la Rose*, 1-20, sull'*auctoritas* di Macrobio, maestro medievale di sogni e di *visiones*; *Inf.* XXVI 7; *Purg.* IX 13-18; *Tr. Mor.* II 5-6; *Fam.* V 7, 3) del Sole-Verità e del nome di Laura (CCXCI), si dissolve poi con il chiarore del giorno (vv. 12-13).

9. *dolci accoglienze*: il rituale dell'incontro, gesti e parole; le stesse concesse nel sogno dentro il sogno di *Tr. Mor.* II 110, «or benigne accoglienze...»; cosí Dante ad attacco di *Purg.* VII: «Poscia che l'accoglienze oneste e liete | furo iterate...»; simile la «dolce acoglença» immaginata in una ballata di lontananza del canzoniere Palatino, *In luntana contrada*, 27 (P 117). *et caste, et pie*: lo stesso valore semantico nel binomio *pietosi et casti* (i *detti* di madonna) dentro la situazione similare del sonetto CCCII 13.

10. *intentamente*: con intensa attenzione; cfr. nota a CCCXIV 3-4. *ascolta*: in controcanto all'estraneità del passato ora annullata, «a tal che non m'ascolta narro | tutte le mie fatiche, ad una ad una» (CCXXIII 5-6). *nota*: annota dentro di sé, fa sua, seguendo le *note* d'uno spartito arcano, come gli angeli che nell'unisono dell'armonia celeste «*notan* sempre | dietro a le *note* de li etterni giri»; questo giusto allorquando Beatrice appare «nel cominciar del giorno» in *Purg.* XXX 91-93. Nello stesso campo semantico il verbo *notare* di *Purg.* XXIV 52-53: «I' mi son un che, quando | Amor mi spira, noto...» (Scherillo), e di *Inf.* XV 99: «Bene ascolta chi la nota», per cui cfr. Contini, *Varianti*, pp. 488-89.

11. *la* ... *historia de le pene mie*: forse un'altra eco del titolo *Historia calamitatum* della prima epistola di Abelardo; cfr. CXXVII 7-10. In parallelo il racconto del sonetto *Tempo era omai*: «Con che honesti sospiri l'avrei detto | le mie *lunghe fatiche*, ch'or dal cielo | vede», per cui nota a CCCXVI 12-13.

12-13. *Poi che 'l dí chiaro* ... *al ciel*: quando la luce del giorno la colpisce, l'Aurora (v. 8) torna nella sua dimora celeste. Qui l'Aurora (fenomeno ottico) e Laura (immagine dell'*oculus mentis*) si sovrappongono e insieme ambiguamente si dissolvono col sonno al sorgere del sole. Cosí nel finale di *Tr. Mor.* II: «Ma per tuo diletto | tu non t'accorgi del fuggir de l'ore; | vedi l'Aurora de l'aurato letto | rimenar a i mortali il giorno, e 'l Sole | già fuor de l'oceàno in fin al petto: | questa vien per partirne...» (vv. 176-81); cfr. CCL 11. Il verbo *par* accompagna l'effetto del fenomeno sullo spettatore, come nell'*incipit* dantesco «Tanto gentile e tanto onesta pare», cfr. nota a CLIV 8. *che sa tutte le vie*: il Cielo, cioè Dio, che conosce tutte le vie (della salvezza) che l'uomo non conosce, note a lui solo; cfr. *Iob* XXIII 8-10: «Si ad orientem iero, non apparet; si ad occidentem, non intelligam eum ... Ipse vero scit viam meam»; *Ps* CXLI 4: «et tu cognovisti semitas meas»; *Is* XLV 13: «Ego suscitavi eum ad iustitiam, et omnes vias eius dirigam»; *Hebr* III 10: «ipsi autem non cognoverunt vias meas»; anche *Par.* VII 103-4 e 109-11: «Dunque a Dio convenia con le vie sue | riparar l'omo a la sua intera vita...», «la divina bontà che 'l mondo imprenta, | di proceder per tutte le sue vie, | a rilevarvi suso, fu contenta». Questa interpretazione (che comporta la correzione del testo Contini: «*Poiché* 'l di chiaro ... *ché* sa tutte le vie») si allontana da quella vulgata: «*ché sa tutte le vie*: di salire al cielo. Come colei che viva tutte avea sapute le virtú» (Chiòrboli e derivati, sulla traccia del Castelvetro: «è commendazione della virtú di Laura»).

14. *humida li occhi* ... *gota*: con gli occhi e le guance stillanti (di lacrime e di rugiada). Daniello cita Virgilio, *Aen.* I 228, di Venere «tristior et lacrimis oculos suffusa nitentis». Per l'accusativo di relazione cfr. CCLXXXV 8, CCCXVII 14, CCCXXIII 49-50, CCCLVI 11.

Il testo è trascritto dall'autore nella vulgata nell'ultimo periodo 1373 - 18 luglio 1374, numerato 346; cfr. introduzione a CCCXXXVI e a CCCXLIII.

Sonetto su quattro rime secondo lo schema ABBA ABBA, CDC DCD, come tutto il gruppo CCCXXXIX-CCCXLVI. Consonanza di A con B, *-ore*, *-ara*.

BIBLIOGRAFIA: Zanato, *Sonetto CCCXLIV*, pp. 425-45.

1. *Fu*: si oppone a *or è* del v. 2, come nella doppia figura della seconda quartina *fu del secol* / *or è del ciel*, *fe' mia* / *or m'à*; cfr. CCCXLIII 4; un passato percorso anche dall'amarezza del *forse* allitterante. *un tempo*: in una stagione «dolce» d'un passato perduto e non isolabile (v. 2).

2. *non perch'i'* ... *quando*: senza che io possa ricordare quando, tanto il dolce è stato travolto dall'amaro. Lo stesso *quando* ignoto di CCCXLIX 7, allo specchio del futuro: «Sarei contento di sapere il quando». *sí amara*: in antitesi a *dolce* e con allusione all'antichissimo bisticcio Amore-amaro, per cui anche Dante, giocando similmente a distanza con due parole in rima, *Io sento sí*, 16-19: «portan conforto ovunque io sento *amore* | ... | e portan dolce ovunque io sento *amaro*»; *Tr. Cup.* I 76-77: «Questi è colui che 'l mondo chiama Amore; | amaro, come vedi, e vedrai meglio...».

3. *che nulla piú*: che nessuna cosa è piú amara (dell'amore). In parallelo CXXXV 32-33: «una fera è soave et queta tanto | che nulla piú»; cfr. *Conv.* IV XXVII 15, «ciò tanto è contrario ... che nulla è piú» (Zanato, con rinvio a una formula ciceroniana del *De officiis* I XIV 43). *ben sa*: conosce perfettamente, in tensione col non-sapere del v. 2, contenente un'oscura mistione di dolcezza e d'amarezza; il *ben sapere* sperimentale è invece solamente negativo. *'l ver(o)*: la vera realtà di Amore-amaro, l'amarezza delle cose brevi perdute; un *ver* per altro subito messo in crisi nel sonetto che segue, CCCXLV 4. *chi l'impara*: chi impara il vero alla scuola dell'esperienza.

4. *grave*: pesante, insopportabile; cfr. nota a CCL 6.

5. *secol nostro*: questo nostro mondo, in contrasto al *ciel* del v. 6. Clausola similare nelle rime 'in vita': «la dolce vista del bel viso adorno, | che me mantenè, e 'l secol nostro honora» (nota CCLI 11); cfr. note a CCCXXVI 5-6 e a CCCXLIII 1-2.

6. *or è del ciel*: ora è *honore* del cielo. Implicazione stretta con l'*incipit* del sonetto che precede nel Libro, «ripensando a quel, ch'oggi il cielo honora...», CCCXLIII 1; CCCXXXVII 12-14. *che tutto orna et rischiara*: il cielo che lei adorna e illumina, come è detto alla Vergine, «ch'allumi questa vita, et l'altra adorni» (CCCLXVI 29, cfr. CCXCVII 6, CCCXXXVII 13) su rintocco di *Iob* XXVI 13: «Spiritus eius ornavit caelos».

7. *fe' mia requie* ... *rara*: mi dette qualche sollievo veloce e intermittente (all'amara tribolazione), cfr. CCXXXIV 5. *a' suoi giorni*: come nella formula equivalente «al suo tempo» di CCCXLII 6. *breve et rara*: dittologia corrispondente al piacere *raro et corto* di CXXXIX 14 nella labilità del tempo.

8. *or* ... *tratto fore*: ora (che è morta) mi ha tolto via da ogni pace, come rimarca la ripresa delle terzine, «*Ogni* mio ben crudel Morte *m'à* tolto» (v. 9), in rapporto *capfinit*. Per la clausola in fin di verso cfr. la ballata di Cino da Pistoia *Angel di Deo simiglia*, 16-18: «'n quel punto tratta fòre | dell'anima trovai | la mia vertú, che per forza lassai».

9. *Ogni mio ben* ... *m'à tolto*: variante dell'apostrofe alla Morte «In un momento ogni mio ben m'ài tolto» (CCLXXXIII 5); cfr. nota a CCXCVIII 6 e a XI 11). *crudel Morte*: richiamo interno all'*incipit* «Or ài fatto l'extremo di tua possa, | o crudel Morte», nota a CCCXXVI 2.

10-11. *né* ... *spirto sciolto*: e la grande felicità, la «beatitudine» [Daniello] di quello spirito libero non può consolare la mia condizione avversa (v. 9), dove lo *stato adverso* è anche «contrario a quello di lei, cosí a quella prosperità rispondendo» (Daniello). Probabile rintocco (ribaltato) d'una lettera di Cicerone, *Epist. ad div.* VII XI: «Ego enim desiderium tui spe tuorum commodorum consolabor» (Castelvetro), con iperbato e *enjambement* demarcativi della tensione tra *res secundae* e *res adversae*, tra *prosperitas* e indigenza, danno, dolore. La situazione è capovolta nel sonetto che segue, dove *mio stato adverso* è ripreso mediante *mio stato rio* e l'impossibile *consolar* mediante *devrebbe* ... *racconsolarsi* e *me stesso consolo* (CCCXLV 5-6, 9). Per *spirto sciolto* (dal *nexus* corporale) cfr. note a CCLXXXIII 4, CCC 7, CCCV 1, CCCXXV 9.

12. *Piansi et cantai*: alternanza di gioia e dolore di «un tempo» (v. 1), di rime «aspre» mescolate a rime «soavi» nel passato, che ora non s'intrecciano piú per la totale privazione della morte (v. 9); da qui l'attuale non sapere piú *mutar verso*, cioè variare il dolce con l'amaro, il pianto col canto che disacerba l'animo (XXIII 4). La dittologia verbale rimanda ai *loci paralleli*: «Cantai, or piango...» (CCXXIX 1), «I' piansi, or canto...» (CCXXX 1, cfr. CCLXXXII 9-11), dove l'alternanza di *piangere* e *cantare* segna il «vario stile» nel tempo, qui invece azzerato in quest'ora *sí amara* (v. 2). *non so*: a raddoppio dello smarrimento iniziale enunciato da «non perch'i' sappia» (v. 2), e da *ben sa* (v. 3). *mutar verso*: passare dall'uno all'altro stile, restando il *verso* invariabile sulla tonalità del *planctus*; cfr. nota a CCCXXXII 64. Rima *en écho* di *verso* con *adverso*, equivoca con il lemma finale assoluto.

13. *ma*: sottolinea allitterando l'assenza dell'antico *mutar* di tonalità. *dí et notte*: il solito sintagma (scritturale, agostiniano e dantesco) dell'affanno perenne, «Deducant oculi mei lacrimam per noctem et diem et non taceant...» (*Ier* XIV 17, *Lam* II 18); cfr. XXXVII 64, L 62, LIII 24, LXX 38, LXXII 58, LXXIV 8, ecc. *il duol* ... *accolto*: il dolore raccolto nell'anima; cfr. CL 13.

14. *per la lingua* ... *verso*: sfogo mediante la lingua (della poesia, in rapporto chiastico con *cantai*) e verso con gli occhi (in uguale rapporto con *Piansi*) il dolore accumulato. L'ipotesi che la *lingua* non sia attinente al linguaggio poetico (Santagata, Zanato) è smentita dall'immediata ripresa del sonetto che segue: «Spinse amor ... | la mia lingua avïata a lamentarsi, | a dir di lei...» (CCCXLV 1-3), nonché dal tema del vicino sonetto CCCXLVII 8, con la stessa sincronia di pianto e di parole poetiche: «per ch'io tante *versai* lagrime e 'nchiostro». Per il verbo *sfogare* cfr. nota a LXXII 59, CXXIX 57, CCXXXVII 27, CCLII 3, CCXCIII 10.

CCCXLV

Spinse amor et dolor ove ir non debbe
la mia lingua avïata a lamentarsi,
a dir di lei per ch'io cantai et arsi
quel che, se fusse ver, torto sarebbe:

ch'assai 'l mio stato rio quetar devrebbe
quella beata, e 'l cor racconsolarsi
vedendo tanto lei domesticarsi
con Colui che vivendo in cor sempre ebbe.

Et ben m'acqueto, et me stesso consolo;
né vorrei rivederla in questo inferno,
anzi voglio morire et viver solo:

ché piú bella che mai con l'occhio interno
con li angeli la veggio alzata a volo
a' pie' del suo et mio Signore eterno.

Sonetto di «palinodia» (Castelvetro, come nel rapporto di *O dolci rime* rispetto a *Parole mie* di Dante), di «temperamento» (Chiòrboli) o di nativo controcanto al testo che precede nel Libro (CCCXLIV), che per il poeta non è amico del vero e dice parole che fanno torto a madonna («quel che, se fusse ver, torto sarebbe» v. 4), negando a lei la dote di quel conforto che almeno dall'alto dovrebbe elargire (CCCXLIV 10-11). Se le rime di *Fu forse un tempo* sono fredde, amare e dolorose, è perché registrano la chiusura dell'uomo che vede solo morte intorno a sé, che guarda (e piange) con gli occhi della sua mortalità (terzine di CCCXLIV), torturato dall'amore e dal dolore per le cose sensibili che nascono e svaniscono, come scrive Agostino nel *De vera religione* ricordato in apertura: «dum nascentium atque transeuntium rerum *amore ac dolore* sauciatur» (III 3). Ma se quest'occhio agostinianamente *carneus* e solipsistico cede all'*oculus interior* dello spirito (v. 12), ecco che la consolazione (*devrebbe racconsolarsi* ... *me stesso consolo*), interrotta o confusa, lentamente riempie il vuoto nello scontro in atto tra un vedere psichico (*vedendo*, *veggio*, vv. 7 e 13) e un vedere fisico negativo: «né vorrei rivederla in questo inferno» (v. 10). Un'altra forma di solitudine («anzi voglio morire et viver solo», v. 11), ma addolcita dalla beatitudine dell'Assente, «alzata a volo» con gli angeli sopra la desolazione terrestre (v. 13, CCCXLVI). Infatti i sonetti che seguono nel *Canzoniere* sono tutti allestiti sulle *visiones* dell'occhio interiore e sulla sublimazione della «poca vista» umana (CCCL 12-14) in una progressione contemplativa simile a quella dell'ultimo canto del *Paradiso*, là preceduta (*Par.* XXXIII 1-39), e qui seguita (CCCLXVI), dalla preghiera alla Vergine.

Il testo è trascritto dall'autore nella vulgata nell'ultimo periodo, numerato 347; cfr. introduzione a CCCXXXVI e a CCCXLIV.

Sonetto su quattro rime secondo lo schema ABBA ABBA, CDC DCD, come tutta la serie che fa capo a CCCXXXIX; cfr. CCCXLIV.

1. *amor et dolor*: amore come «dolce cosa» e amore come cosa «sí amara» per le cose sensibili di questo mondo, secondo il tema iniziale del sonetto adiacente, CCCXLIV 1-2. Doppio soggetto con verbo singolare, *Spinse*. *ove*: avverbio di luogo che anticipa il contenuto dei vv. 3-4, cioè '*amor et dolor* mi spinsero a dire di lei cose ingiuste e non vere, mi spinsero laddove le mie parole non sarebbero dovute arrivare'. Similmente nella canzone alla Vergine, CCCLXVI 4: «amor mi spinge a dir di te parole».

2. *la* ... *lingua*: che articola il dolore, a ripresa di CCCXLIV 14. *avïata a lamentarsi*: sulla via dei lamenti, con allusione al contenuto del sonetto che precede.

3. *a dir di lei*: a dire parole (poetiche) di quella per la quale. La stessa clausola interna al quinario, nella medesima posizione del testo, in CCCLIV 1-3: «Deh porgi mano ... | *per dir di quella*...»; cosí nella canzone CCCXXV 97-98: «Tutte lingue son mute, | *a dir di lei*...». *cantai et arsi*: variazione della formula oraziana *sudavit et alsit* (cfr. nota a CCCXXXV 7), che compare identica in *Tr. Mor.* I 120: «per ch'io lunga stagion cantai et arsi». Il binomio, che introduce nel dittico un po' di calore, interagisce con la coppia verbale *Piansi et cantai* di *Fu forse un tempo*, CCCXLIV 12.

4. *quel che* ... *sarebbe*: a dire quelle cose che, se fossero vere, sarebbero ingiuste. Non è dunque vero che la beatitudine di madonna in cielo non giunga al cuore, come enunciato nel sonetto che precede (CCCXLIV 10-11), ma al contrario quel pensiero *devrebbe* racconsolare (vv. 5-6) e di fatto progressivamente consola (v. 9). Il lemma *ver* contrasta il *ver(o)* negativo del testo che precede; cfr. nota a CCCXLIV 3.

5-6. *ch'assai* ... *racconsolarsi*: perché la beatitudine di madonna in cielo [*quella beata*] dovrebbe dar quiete sufficiente alla mia condizione angosciosa e io dovrei consolarmi vedendo... L'effetto di quell'incerto binomio di *quetar* e *racconsolare* è raggiunto nella prima terzina mediante il raddoppio di *m'acqueto* e *me stesso consolo* (v. 9), in antitesi alla mancanza di *requie* e di conforto registrata nel primo elemento del dittico, CCCXLIV 7 e 11. Con *mio stato rio* (poi, passando dal privato al collettivo: «in questo inferno», v. 10; cfr. LXXI 22) è ripreso *mio stato adverso* di CCCXLIV 10, giusto per introdurre il ribaltamento di quel messaggio.

7. *vedendo*: anticipa la vista dell'«occhio interno» dell'ultima terzina, vv. 12-13. *tanto* ... *domesticarsi*: che lei è cosí familiare nella dimora d'Iddio; tema del felice trasferimento nella *domus* celeste del sonetto che segue CCCXLVI; nella giuntura *enjambante* «domesticarsi | con Colui» infatti il ricordo dei «cives sanctorum et *domestici Dei*» di san Paolo, *Eph* II 19.

8. *Colui* ... *sempre ebbe*: colui che madonna ebbe sempre in cuore quando era in vita, il «Signore eterno» dell'ultimo verso.

9. *Et ben*: e davvero, con *ben* nella solita funzione rafforzativa. *m'acqueto*: in parallelo, come primo emistichio dell'endecasillabo *a minore* e sempre ad attacco d'un elemento strofico, «Ivi m'acqueto» della serie sennucciana, CIX 5; cfr. CCCXLI 5. *me stesso consolo*: a ripresa di *racconsolarsi* (v. 6), come *m'aqueto* di *quetar* (v. 5).

10. *rivederla*: un vedere fisico che si oppone al vedere mentale dei vv. 7 e 13; cfr. nota a CCCXII 14. *questo inferno*: l'inferno e la dannazione del vivere.

11. *anzi*: ma (avversativo dopo negazione come l'antico francese *ainz*). *voglio morire ... solo*: voglio morire senza rivederla e vivere senza di lei (tanto è insopportabile l'inferno di quaggiú, con *solo* comune a fusione dei due verbi contrastanti). Forse un rintocco in clausola di *Par.* XVIII 134: «colui che volle viver solo» (Trovato). Rima *en écho* di *solo* con *consolo*, con il forte *voglio* allitterante in gioco paronomastico interno con *volo* delle terzine, v. 13.

12. *piú bella che mai*: tema della moltiplicata bellezza di madonna (e di Beatrice) in cielo, comune al *planctus* CCLXVIII 45-46: «Piú che mai bella et piú leggiadra donna | tornami inanzi»; anche nel sonetto *Levommi il mio penser*: «la rividi piú bella», per cui nota a CCCII 4. *occhio interno*: marcata evocazione dell'*oculus interior* o *oculus mentis* o *cordis* di sant'Agostino, lo sguardo dell'anima (*aspectus animae*) che vede gli *invisibilia* avvicinandosi alla visione del Vero (*En. in Ps.* XLI 2; *Sol.* I vi 13; *De vera religione* III 3; *De doctrina christiana* IV v 7; *In Iohannis Evangelium* XIII 3 e XXXV 1, ecc.), contrapposto all'*oculus carnis* (v. 10) che non discerne tra i fantasmi del visibile (*Conf.* VI xiii 26); quegli occhi interiori o *invisibiles* che nella lettera del monte Ventoso segnano la rivelazione delle *Confessioni*: «Tunc vero montem satis vidisse contentus, in me ipsum interiores oculos reflexi» (*Fam.* IV 1, 29). Gioco paronomastico di *interno* con *inferno*.

13. *con li angeli ... a volo*: la vedo sollevata in volo insieme agli angeli (messi in azione intorno a lei nel sonetto che segue, CCCXLVI 1). Lo stesso slancio verso l'alto nel sonetto *de morte Sennucii*: «alteramente se' levato a volo» (cfr. nota a CCLXXXVII 4) e in CCLXII 14: «et quest'una vedremo alzarsi a volo».

14. *suo et mio Signore*: Dio, come in CCCXLIX 14 e CCCLXII 9, che cancella il «signor nostro Amore» (CXII 14) in azione nel tempo; cfr. nota a CCCXXXVII 8. Rima ricca di *eterno* con *interno*.

CCCXLVI

Li angeli electi et l'anime beate
cittadine del cielo, il primo giorno
che madonna passò, le fur intorno
piene di meraviglia et di pietate.

«Che luce è questa, et qual nova beltate?
– dicean tra lor – perch'abito sí adorno
dal mondo errante a quest'alto soggiorno
non salí mai in tutta questa etate».

Ella, contenta aver cangiato albergo,
si paragona pur coi piú perfecti,
et parte ad or ad or si volge a tergo,

mirando s'io la seguo, et par ch'aspecti:
ond'io voglie et pensier' tutti al ciel ergo
perch'i' l'odo pregar pur ch'i' m'affretti.

L'ascensione di madonna in cielo, annunciata in chiusura del testo che precede come conquista dell'*oculus interior* e della vista spirituale (CCCXLV 12-14), trova qui animazione e colore. Le quartine registrano l'ingresso nella Gerusalemme celeste, il calore e la meraviglia degli angeli, la trasformazione di quella *nova beltate* in pura *luce* d'amore, con tonalità stilnovistiche già avvertite da Carducci. Le terzine, segnate da petrarchesca impazienza («par ch'aspecti | ... pur ch'i' m'affretti»), invertono il movimento ascensionale con quello sguardo all'indietro di madonna un po' macchiato dal tempo («et parte ad or ad or si volge a tergo», v. 11), che produce circolarmente un'altra spinta verso l'alto dell'Io che impiega per seguirla tutti i suoi sensi interiori, «voglie et pensier' tutti al ciel ergo» (v. 13), immaginando di volare con lei oltre le tenebre (CCCXLIX 13).

Anche questo testo è inserito dall'autore nella vulgata con la serie CCCXXXIX-CCCLVI, CCCLVIII-CCCLXI, tra CCCXXXVIII e CCCLXII, numerato 348; cfr. introduzione a CCCXXXVI e a CCCXLV.

Sonetto su quattro rime, secondo lo schema ABBA ABBA, CDC DCD, come tutto il gruppo anteriore; cfr. CCCXLV.

1. *Li angeli*: anticipati in chiusura del sonetto che precede (CCCXLV 13), poi «alati corrieri» nell'omogenea sequenza (CCCXLVIII 10). *electi*: aggettivo che suggerisce la perfezione delle «piú alte gerarchie» angeliche (Zingarelli), avallata dagli spiriti *piú perfecti* delle terzine (v. 10), nella gamma semantica per cui la Sposa del *Cantico* è «electa ut sol» (*Ct* VI 9); pertanto la rima a distanza di

electi (clausola interna al quinario) con *perfecti* sembra programmata. Forse un'allusione ai Cherubini, che nell'Antico Testamento proteggono le porte del paradiso (*Gn* III 24; *Ez* IX 3), e agli alti Serafini che stanno ai piedi del trono d'Iddio, parlando tra loro: «Et clamabant alter ad alterum, et dicebant: Sanctus, Sanctus...» (*Is* VI 2-3), da cui eventualmente il «dicean tra lor» del v. 6; cfr. *Par.* XXVIII 98-102. *anime beate*: già immaginate in compagnia di madonna a chiusura del sonetto CCCXIII 14; cfr. XXXI 8.

2. *cittadine del cielo*: abitanti della Gerusalemme celeste, «cives sanctorum et domestici Dei» secondo Paolo, *Eph* II 19; cfr. nota a CCCXLV 7. *Loci paralleli*: «l'anime che lassú son citadine» (LIII 44), «è fatta immortale | et cittadina del celeste regno» (CCCLIV 3-4), come nella *Vita Nuova* XXXIV 1: «In quello giorno nel quale si compiea l'anno che questa donna era fatta de li cittadini di vita eterna». Per la situazione dell'incontro sulla soglia del paradiso ancora Dante, *Conv.* IV xxviii 5: «E sí come a colui che viene di lungo cammino, anzi ch'entri ne la porta de la sua cittade, li si fanno incontro li cittadini di quella, cosí a la nobile anima si fanno incontro, e deono fare, quelli cittadini de la etterna vita» (De Robertis, *Memoriale*, p. 159). *il primo giorno*: una specie di controcanto al miracolo del «primo dí» dell'innamoramento (CXXVII 83, CVII 8), che ora si ripete coralmente in cielo.

3. *passò*: trapassò. In andamento similare: «in quel punto | che madonna passò di questa vita» (CCCLVIII 10-11); cfr. nota a CCCXIII 3; CCCXXXIII 12. *le fur intorno*: la circondarono, come nell'immaginazione 'in vita' di XXXI 7-8, «poi ch'a mirar sua bellezza infinita | l'anime degne *intorno a lei* fien sparte».

4. *piene di meraviglia*: tema dantesco del raddoppio in cielo della meraviglia terrena suscitata da Beatrice; cosí nella canzone *Quantunque volte*, 21-26: «partendo sé da la nostra veduta, | divenne spirital bellezza grande, | che per lo cielo spande | luce d'amor [*Che luce è questa?*, v. 5], che li angeli saluta, | e lo intelletto loro alto, sottile | face maravigliar, sí v'è gentile»; *Li occhi dolenti*, 21-23: «ché *luce* de la sua umilitate | passò li cieli con tanta vertute, | che fé maravigliar l'etterno sire» (*Vita Nuova* XXXIII e XXXI). Motivo che Cino da Pistoia riprende nella canzone consolatoria a Dante per la morte di Beatrice, *Avegna ched el m'aggia*, 64-65: «Secondo ch'era qua giú meraviglia, | cosí là su somiglia» avendo già detto «per nova cosa ogni santo la mira» (v. 26; Carducci); cfr. nota a CLX 1-3. *pietate*: *pietas*, affetto, «tenerezza» (Daniello); cfr. CCCXXXIV 11, CCCLI 2.

5. *Che luce è questa...?*: forse un'eco del Sermone CLXXIX *In Ascensione Domini* attribuito a sant'Agostino (PL XXXIX, col. 2085), dove le creature celesti «admirantes fulgentia divinae virtutis vexilla» esultano con meraviglia per la venuta di Cristo dalla morte: «Quis est, inquiunt, iste rex gloriae?» (Castelvetro). *nova*: mai vista prima, sul modello dell'incomparabile *pulchritudo nova* di Cristo secondo Agostino (*Conf.* X xxvii 38), evocato nel sonetto *Questo nostro caduco*, «Non fu simil bellezza anticha o nova, | né sarà...», per cui nota a CCCL 9.

6. *perch'abito sí adorno*: poiché una figura cosí bella non è mai salita dalla terra al cielo. Lo stesso «habito adorno» delle rime 'in vita' (cfr. note a CCXV 10 e a CXCII 6), con l'aggettivo *adorno* (stilnovistico) che di per sé si associa ad infinite bellezze concentrate in una sola persona; cfr. CCCL 1-4; Dante, *Donne ch'avete*, 43-44 (*Vita Nuova* XIX).

7. *mondo errante*: la terra dell'errare e dell'errore; parallelamente in CCCL 10-11, «fu sí coverta, | ch'a pena se n'accorse il mondo errante». Clausola dantesca, *Par.* XII 94 e XX 67: «Chi crederebbe giú nel mondo errante...?» (Chiòr-

boli). *alto soggiorno*: l'«alta et gloriosa sede» del cielo (CCCXLVII 3), antitetica al basso «mondo errante», l'«eterno soggiorno» di CCLI 12.

8. *in tutta questa etate*: in tutto questo tempo, da quando mondo è mondo, giusta il tema di CCCLIV 12-13, «Forma par non fu mai dal dí ch'Adamo | aperse li occhi in prima». Luogo anche ritmicamente parallelo in CCCL 1-4: «Questo nostro caduco et fragil bene | ... | *non fu già mai* se non *in questa etate* | tutto in un corpo».

9. *contenta* ... *albergo*: felice d'avere cambiato casa, dal «mondo errante» all'«alto soggiorno» (v. 7); cfr. CCLXXXIV 9.

10. *si paragona* ... *perfecti*: sta solo [*pur*] al paragone degli spiriti piú perfetti, come l'oro alla prova della pietra di paragone; cfr. Jacopone: «como l'auro a lo foco se fa paragonare» (*Alte quattro vertute*, 29), «quello è lo loco da paragonare» (*La fede e la speranza*, 68); forse un'eco delle parole di Paolo, «spiritualibus spiritualia comparantes» (*1 Cor* II 13). La parità di questa *luce* (v. 5) con l'assoluta perfezione è esaltata nel testo dalla catena allitterante delle terzine *paragona-parte-par*, risonante con *perfecti-pensier'-pregar*.

11. *et parte*: e insieme, e intanto; significato avverbiale come in XLIII 13, CCIX 13, CCCLVI 10, CCCLXIII 5, nota a CCCXXV 39-40. *ad or ad or* ... *a tergo*: ogni tanto si volge indietro. Indicazione temporale adeguata alla pulsione dell'amante terrestre che ha corrispondenza nell'*incipit* di CCCXLIX: «E' mi par d'or in hora udire il messo | che madonna mi mande a sé chiamando».

12. *mirando*: guardando, per vedere. *par ch'aspecti*: aspetta che io la segua; con *par* denotativo dell'evidenza all'«occhio interno» di quest'attesa e con rinvio a *Levommi il mio penser*, CCCII 10: «te solo aspetto»; altro senso interiore 'invisibile' è l'udito del verso finale, «l'odo pregar».

13. *voglie* ... *ergo*: sollevo al cielo ogni mio desiderio e ogni mio pensiero (l'unico modo per seguire lei «alzata a volo», CCCXLV 13), con gli stessi *penseri et voglie* del sonetto *Quando Amor*, per cui nota CLXVII 6. In parallelo: «o piacer onde l'ali al bel viso ergo» (nota a CXLVI 7; XXXVII 108, XXXIX 6).

14. *l'odo pregar*: tema finale dei due sonetti che seguono, «prega ch'i' venga tosto a star con voi» (CCCXLVII 14), «m'impetre gratia, ch'i' possa esser seco» (CCCXLVIII 14). Alla scadenza del primo emistichio settenario *pregar* fa eco a *par* del v. 12, in un sottile legame dei sensi interiori del vedere e dell'udire. *pur* ... *m'affretti*: che io faccia soltanto presto a seguirla. Tema anche ciceroniano del *Somnium Scipionis*: «quoniam haec est vita, ut Africanum audio dicere, quid moror in terris? quin huc ad vos venire propero?» (*Rep*. VI XIV).

CCCXLVII

Donna che lieta col Principio nostro
ti stai, come tua vita alma rechiede,
assisa in alta et gloriösa sede,
et d'altro ornata che di perle o d'ostro,

o de le donne altero et raro mostro,
or nel volto di Lui che tutto vede
vedi 'l mio amore, et quella pura fede
per ch'io tante versai lagrime e 'nchiostro;

et senti che ver' te 'l mio core in terra
tal fu, qual ora è in cielo, et mai non volsi
altro da te che 'l sol de li occhi tuoi:

dunque per amendar la lunga guerra
per cui dal mondo a te sola mi volsi,
prega ch'i' venga tosto a star con voi.

Al caritatevole *pregar* di madonna, beata tra i beati (CCCXLVI 14), tiene dietro quest'orazione detta tutta d'un fiato, che aggiunge preghiera a preghiera nell'intreccio struggente tra la terra e il cielo: «Donna che lieta col Principio nostro | ti stai, ... | prega ch'i' venga tosto a star con voi» (vv. 1-14). Le tante lacrime e il tanto inchiostro versato sulle infinite carte, brani della vita e della scrittura (v. 8), sono testimonianza d'un amore e d'una «pura fede» che vanno oltre l'apparenza della bellezza terrestre («e d'altro ornata che di perle o d'ostro», v. 4); una splendida apparenza e illusione, ripercorsa analiticamente nelle quartine del sonetto che segue *Da' piú belli occhi* (CCCXLVIII), che è preludio alla *vera pulchritudo* annidata nel dolce lume e nell'insostenibile fulgore del «sol de li occhi tuoi» (v. 11), raggiungibile soltanto dallo sguardo nascosto dell'anima (CCCXLV 12) e dal nuovo *homo interior* (CCCXLIX 3), sulle tracce di san Paolo e di Agostino. Per questo, con formula già sperimentata nell'antica poesia amorosa, la *pura fede* (v. 7) sembra nel contesto specifico rispecchiare piú che altrove il *cor purum* scritturale, che nella sesta beatitudine promette la visione di Dio: «Beati mundo corde, quoniam ipsi Deum videbunt» (passo di Matteo V 8 a lungo commentato da Agostino in relazione alla fermezza della vista spirituale, in particolare nel *Sermo* LIII). Il poeta-amante chiede dunque intercessione per ricongiungersi alla sublime donna di ora e di allora («alta et gloriösa», «altero et raro mostro», vv. 3 e 5), ma invoca altresí compenso («per amendar la lunga guerra») a una scelta intellettuale da sempre indirizzata piú in alto verso l'ultima contemplazione (temi sapienziali, piú o meno trasparenti, sparsi in tutto il *Canzo-*

niere, e in particolare nel sonetto *Son animali* XIX, nelle tre *cantilene oculorum* LXXI-LXXIII e nella canzone *Una donna piú bella assai che 'l sole* CXIX).

Il testo appartiene alla stessa serie trascritta dall'autore nella vulgata, primitivamente numerato 349; cfr. introduzione a CCCXXXVI e a CCCXLVI.

Sonetto su cinque rime secondo lo schema ABBA ABBA, CDE CDE, come CCCXLVIII.

BIBLIOGRAFIA: Orelli, *Suono dei sospiri*, pp. 98-104.

1. *lieta*: di quella letizia celeste anticipata da *contenta* del sonetto che precede, CCCXLVI 9, contraria alla «lunga guerra» di quaggiú (v. 12). *Principio nostro*: Dio, «principium et finis» (*Apoc* I 8; Ferrari), «principium creaturae» (*Apoc* III 14); cfr. CCCXLV 14, CCCXLIX 14, nota a CCCLXVI 119.

2. *ti stai*: stai. Verbo medio d'intensa partecipazione all'azione (cfr. LXX 38, CXXXV 94, CCXXXIX 16), richiamato circolarmente in chiusura mediante *star*, v. 14. *alma*: vivificante, che dà nutrimento agli altri; cfr. note a CLXXXVIII 1, CCLXVIII 42, CCCXXIX 10, CCCLXVI 87. L'aggettivo, in rapporto fonico con *alta* del v. 3, è scritto dal poeta su rasura nell'autografo Vaticano. *rechiede*: richiede, reclama, merita.

3. *assisa* ... *sede*: sul modello di «sedet super sedem sanctam suam» dei Salmi (XLVI 9, CXXXI 12), con rinvio interno all'*alto soggiorno* di CCCXLVI 7; l'*alta* ... *sede* richiama altresí il *seggio altero* della canzone CCCXXV 25, corrispondente all'*alto seggio* dantesco (*Inf.* I 128).

4. *d'altro* ... *ostro*: ornata da altro splendore che quello delle perle e della porpora (*ostrum*). Preziosità di sostanze e di colori che intercetta il cromatismo della donna stilnovistica («Color di perle ha quasi, in forma quale | convene a donna aver...» nella *Vita Nuova* XIX, *Donne ch'avete*, 47-48), come nel colloquio *Stiamo, Amor*: «vedi quant'arte dora e 'mperla e 'nostra | l'abito electo» (nota a CXCII 5); nell'economia simbolica dei *Fragmenta* la porpora è anche emblema della donna-Fenice, cfr. CLXXXV 9-10, CCCXXIII 50. Preziosità verbalmente marcata dall'intreccio fonico orizzontale *d'altro* ... *d'ostro* ai due capi del verso, acme della catena allitterativa *alma-alta-altero*.

5. *mostro*: meraviglia, miracolo, prodigio (alla latina); *altero et raro* come altà e incomparabile è la bellezza di madonna: «O miracol gentile, o felice alma, | o beltà senza exempio *altera et rara*», per cui nota a CCXCV 10. L'aggettivo *altero* raddoppia *alta* (v. 3) dentro l'alterità tematica e fonicamente omogenea del testo, «et d'altro ornata», «altro da te» (vv. 4 e 11).

6-7. *or nel volto* ... *vedi*: tema paolino del vedere direttamente nel volto di Dio *facie ad faciem*, oltre l'enigmatico specchio analogico delle cose sensibili (1 *Cor* XIII 12), e anche evangelico, detto degli angeli che sempre vedono la faccia del Padre (*Mt* XVIII 10); per cui nell'*explicit* della *Vita Nuova* XLII 3: «quella benedetta Beatrice, la quale gloriosamente mira ne la faccia di colui *qui est per omnia secula benedictus*». Ma il gioco di replicazioni sul verbo *vedere* lascia passare l'emozione dantesca di *Par.* XXI 49-50: «Per ch'ella, che vedëa il tacer mio | nel veder di colui che tutto vede...» (Castelvetro), presente anche in *Tr. Mor.* II 76-78: «per quella fede | che vi fu, credo, al tempo manifesta, | *or piú nel volto di chi tutto vede*...»; similmente nell'ultima canzone del Libro, CCCLXVI 100-1: «Vergine d'alti sensi, | tu vedi il tutto». Molte le corrispondenze in prosa, *Sen.* I 5: «Cristum ipsum habuise presentem, cuius in vultu omnia cognovisset»; *Sen.* XIII 7, XV 14; *Fam.* XV 14, 29, ecc. (Baglio, *Presenze dantesche*, p. 99). Implicazione tematica col sonetto che segue CCCXLVIII 13: «ella, che vede tutti miei penseri», e con CCCXXXIV 8, nella medesima alternanza: «vedea 'l volto, or l'a-

nimo e 'l cor vede». *pura fede*: sul modello del *cor purum* o della *conscientia pura* di san Paolo (*2 Tim* II 22, I 3; *1 Tim* III 9). Cosí Monte Andrea nell'*incipit* della canzone «Donna, di voi si rancura | chi v'ama a fede pura»; Dante da Maiano, *Per lungia sofferenza*, 3-5: «donna valente, | cui servo lealmente | di pura fede e d'amoroso core»; cfr. nota a CCXXIV 1. Agli estremi del verso *fede* dà una pseudo-rima ulteriore con *vedi*.

8. *per ch(e)*: per il quale amore e per la qual fede (v. 7). *versai*: in sintonia con «per li occhi ... verso» di CCCXLIV 14 nella stessa mescolanza di pulsioni. *lagrime e 'nchiostro*: dittologia metaforica che equipara vita e poesia, parallela al raddoppio *la penna e 'l pianto*, *piansi et scrissi* del sonetto *Passato è 'l tempo* (nota a CCCXIII 4), nonché al binomio *Piansi et cantai* di *Fu forse un tempo* (nota a CCCXLIV 12); ancora nella sestina CCXXXIX 13-14: «Quante lagrime, lasso, et quanti versi | ò già sparti al mio tempo»; *Tr. Cup.* III 115-16, «cotante carte aspergo | di penseri, e di lagrime, e d'inchiostro»; I 5.

9-10. *senti*: sai, secondo il rapporto tra *vedere* e *sentire* enunciato anche in CCCXL 12, «Tu che dentro mi vedi, e 'l mio mal senti». Nel 'pianto' *Che debb'io far?* la variante *Amor, tu 'l senti* soppianta la lezione primitiva *tu sai*, cfr. nota a CCLXVIII 12. *ver' te ... in cielo*: il mio cuore verso di te in terra fu quello stesso quale è ora verso di te che sei in cielo (ma altri, a torto, preferisce legare *in terra* e *in cielo* non a *ver' te* ma a *mio core*). *volsi*: volli. Tema di fedeltà anche verbalmente solidale a CCCXXXIV 5-7: «*or sa* ... | che quello stesso ch'or per me si vòle, | sempre si volse». Altro *enjambement* di rallentamento del testo (vv. 1-2, 6-7), qui in formula allitterante, *terra* | *tal*.

11. *'l sol de li occhi tuoi*: il fulgore degli occhi piú lucenti del sole, come quelli di Dio nell'*Ecclesiastico* (XXIII 28; cfr. nota a CCCXI 10). Importante applicazione del dilettevole *videre solem* del *Liber Ecclesiastes* (XI 7) e di Agostino (*Sol.* I IX 16, I XIII 23), che rappresenta la mèta dell'*iter* contemplativo (cfr. introduzione a XIX). *Loci similes*: «Mirando 'l sol de' begli occhi sereno» (CLXXIII 1), «cosí sempre io corro al fatal mio sole | degli occhi onde mi vèn tanta dolcezza» (CXLI 5-6), cfr. CCCLIX 57-58.

12. *dunque*: introduce la richiesta d'una preghiera intercedente (v. 14), legittimata dall'amore, dal cuore puro e dallo slancio interiore dello scrivente (vv. 7-11), insomma da un'intera *vita*, che, come quella di madonna, *rechiede* stanza in paradiso (v. 2). *amendar ... guerra*: risarcire l'affanno di tanti anni. Per la metaforica *lunga guerra* cfr. note a XCVI 2, CVII 2, CCCII 7, CCCXVI 2; *Tr. Et.* 140, «Amor mi die' per lei sí lunga guerra».

13. *per cui*: per virtú della qual *guerra*, affanno e lacerazione. *dal mondo ... volsi*: mi rivolsi a te sola voltando le spalle al mondo (dove *dal mondo* dipende da *mi volsi*, con zeugma complicato semanticamente; cfr. XVII 4: «per cui sola dal mondo i' son diviso»). Rima equivoca con *volsi* del v. 10.

14. *prega ch'i' venga*: preghiera comune all'*explicit* dei due sonetti circostanti, cfr. nota a CCCXLVI 14. *tosto*: avverbio che sintetizza l'impazienza del segmento «pur ch'i' m'affretti» enunciato nel sonetto che precede, CCCXLVI 14; in chiusura e alla scadenza del primo emistichio settenario pone una rima interna desultoria con la rima *-ostro* delle quartine. *con voi*: con la Donna e col Principio d'ogni creatura (v. 1). Con simile tensione per *Dominus* e *Domina*: «ch'i' veggia il mio Signore et la mia donna» (nota a CCCXLIX 14).

CCCXLVIII

Da' piú belli occhi, et dal piú chiaro viso
che mai splendesse, et da' piú bei capelli,
che facean l'oro e 'l sol parer men belli,
dal piú dolce parlare et dolce riso,

da le man', da le braccia che conquiso
senza moversi avrian quai piú rebelli
fur d'Amor mai, da' piú bei piedi snelli,
da la persona fatta in paradiso,

prendean vita i miei spirti: or n'à diletto
il Re celeste, i Suoi alati corrieri;
et io son qui rimaso ignudo et cieco.

Sol un conforto a le mie pene aspetto:
ch'ella, che vede tutti miei penseri,
m'impetre gratia, ch'i' possa esser seco.

Il motivo comune di questo sonetto con i due circostanti è il vedere «il mio Signore et la mia donna», distinti ma ambiguamente uguali, in un'estasi senza fine (v. 14, CCCXLVII 14, CCCXLIX 14). Nondimeno è qui simultaneamente registrato un moto di nostalgia per le brevi estasi terrene, date dal vedere a brani il corpo di madonna cosí come è stato parcellizzato in tutto il *Canzoniere*, occhi, viso, chiome, parole, riso, mani, braccia e piedi. Una pluralità di sostanze disseminate nelle due quartine e legate mediante un *Da* anaforico, *Da' piú belli occhi* ... *dal* ... *da* ... *da la persona fatta in paradiso*, ribattuto asimmetricamente all'interno in due secondi emistichi similari («da' piú bei capelli», «da' piú bei piedi snelli», vv. 2 e 7) e sciolto in un *diletto* allitterante (v. 9) che non riguarda piú l'Io, ma, con sublimata rimozione, Dio stesso: «or n'à diletto | il Re celeste» (vv. 9-10). La persona «fatta in paradiso» è sempre la stessa dalla testa ai piedi, luminosa e dolce (prima quartina), ferma e in movimento (seconda quartina); in piú decorata da alcuni appariscenti tratti arcaici, come *chiaro viso* e *dolce riso*, che, sommati all'evocazione di Cino in apertura col suo «bel guardo soave | de' piú begli occhi che lucesser mai» (*La dolce vista*), danno il quadro d'una simulazione di presenza affidata a tessere amorose antiche della letteratura e di sé.

Il testo, numerato 350, è trascritto dall'autore nella vulgata durante l'ultimo periodo dentro la serie segnalata; cfr. introduzione a CCCXXXVI e a CCCXLVII.

Sonetto su cinque rime secondo lo schema ABBA ABBA, CDE CDE, come CCCXLVII.

1. *Da' piú belli occhi*...: dalla vista delle varie parti del corpo della donna, occhi, viso, capelli, parlare, riso, mani, braccia, piedi, persona tutta (vv. 1-8), *prendean vita i miei spirti*, con lungo ritardo del verbo principale ad attacco della prima terzina (v. 9). Lo splendore accumulato nei primi versi (*chiaro, splendesse, oro, sol*) prolunga il fulgore del *sol de li occhi tuoi* di CCCXLVII 11. *chiaro*: luminoso. Epiteto tradizionale del volto dell'amata, francese (*cler vis*), occitanico, siciliano e siculo-toscano (cfr. Dante da Maiano, *Primer ch'eo vidi*, nota al v. 2), adottato anche nel sonetto *Lasso, quante fïate* dentro il tema trobadorico dell'Aura (CIX 9); all'occasione è stato citato, per la giunzione con *belli occhi*, Bernart de Ventadorn, *Ab joi mou lo vers*, 50-51: «e·lh vostre belh olh m'an conquis, | e·l doutz esgartz e lo clars vis» (Poli, *Bernart de Ventadorn*, pp. 32-37).

2. *che mai splendesse*: elemento che fa levitare il ricordo della canzone di Cino da Pistoia citata in LXX 40, «La dolce vista e 'l bel guardo soave | *de' piú begli occhi che lucesser mai*» (Ferrari), col risultato di produrre una seconda citazione dissimulata, segmentata e imperfetta. *bei capelli*: l'*aurea testa* del sonetto CCCXLIII 2, piú splendente dell'oro e del sole (v. 3).

3. *parer men belli*: ricordo interno della clausola *par or men bella* della canzone CXIX 71, in simile raffronto tra astri. Per la combinazione tematica chiome-oro-sole cfr. XXX 37-38, XXXVII 81-82, CLVI 5-6, CXCVII 8.

4. *parlare* ... *riso*: alternanza fissa all'insegna della *dulcedo*; «le parole e 'l dolce riso» (CXXVI 58), «con sí dolce parlar et con un riso | da far innamorare» (CCXLV 5-6), «e 'l riso e 'l canto e 'l parlar dolce» (CCXLIX 11), «et come dolce parla, et dolce ride» (nota a CLIX 14). Il *dolce riso* è un altro tassello amoroso antico, cfr. note a XVII 5, XLII 1, CXXIII 1, CXLIX 2, CCLXVII 5.

5. *man'* ... *braccia*: celebrate insieme nel secondo sonetto del guanto, «Non pur quell'una bella ignuda mano, | ... | ma l'altra et le duo braccia accorte et preste | son a stringere il cor» (nota a CC 3), ed evocate nella rassegna di bellezze paradisiache del sonetto CCXCII: «Gli occhi di ch'io parlai sí caldamente, | et le braccia et le mani e i piedi e 'l viso, | ... | le crespe chiome d'òr puro lucente | e 'l lampeggiar de l'angelico riso...»; cfr. XXXVII 98-99. *conquiso*: avrebbero [*avrian*, v. 6] vinto. In parallelo «la beltà che m'ave il cor conquiso», LXXVII 4. Un doppio *enjambement* marca il turbamento iniziale della seconda quartina.

6-7. *senza moversi*: cioè anche immobili, senza movimento, senza abbracciare e *stringere* (giusta il suggerimento del sonetto del guanto, CC 4). *quai* ... *fur d'Amor mai*: quanti piú ribelli al giogo amoroso furono mai; cfr. *Inf.* I 125: «perch'i' fu' ribellante a la sua legge». Rima ricca di *rebelli* con *belli*. *snelli*: agili, veloci; cfr. nota a CCCXII 4. I bei piedi, pronti a correre via, entrano spesso nel Libro a delimitare il paesaggio di Valchiusa (CXXV 53, CLXII 4, CXCII 7, CCXLIII 7) o a muovere il passato insieme alle altre grazie di madonna (CCXCII 2, cfr. nota al v. 5).

8. *persona*: riassume gli sparsi elementi irraggiungibili che fanno il corpo di madonna (vv. 1-7). *fatta in paradiso*: altro ingrediente tipico della letteratura amorosa. Cosí nel *Roman de la Rose*, 2969-72: «A son semblant et a son vis | part qu'el fu *fete ou paravis*, | car Nature ne seüst pas | ovre fere de tel compas»; cosí nel sonetto del ritratto, dove il pittore e amico Simone Martini «fu in paradiso | (onde questa gentil donna si parte)» (nota a LXXVII 5), e nella canzone della memoria *Chiare, fresche et dolci acque*: «Costei per fermo nacque in paradiso» (CXXVI 55).

9. *prendean vita*: traevano alimento *Da'* ... *dal* ... *da'* ... *dal* ... *da le* ... *da la*, cioè da tutto quanto è evocato nelle quartine; anche per questo la vita di ma-

CCCXLIX

E' mi par d'or in hora udire il messo
che madonna mi mande a sé chiamando:
cosí dentro et di for mi vo cangiando,
4 et sono in non molt'anni sí dimesso,

ch'a pena riconosco omai me stesso;
tutto 'l viver usato ò messo in bando.
Sarei contento di sapere il quando,
8 ma pur devrebbe il tempo esser da presso.

O felice quel dí che, del terreno
carcere uscendo, lasci rotta et sparta
11 questa mia grave et frale et mortal gonna,

et da sí folte tenebre mi parta
volando tanto su nel bel sereno,
14 ch'i' veggia il mio Signore et la mia donna.

È il sonetto del cambiamento di vita, che in una situazione di confidente attesa («Sarei contento di sapere il quando», v. 7), prelude alla visione desiderata (v. 14, CCCXLVII 14, CCCXLVIII 14) in sublime raddoppio: «ch'i' stia a veder et l'uno et l'altro volto» (CCCLXII 11). L'abbandono delle vischiose consuetudini del passato, rimasto sospeso nell'agostiniana *epoché* della canzone *I' vo pensando* in apertura della Seconda Parte del Libro (CCLXIV), è ora attuato in quel *cangiare* concorde *dentro* e *di for* (v. 3), nella dissoluzione d'un nodo di cose interiori ed esteriori («interiora et exteriora mea», dice sant'Agostino, *Conf.* X XXX 42), secondo il tema paolino del rinnovamento «secundum interiorem hominem» (*Rom* VII 22). Nelle quartine il *vo cangiando* tematico (v. 3 e CCCL 12) include il sentimento del tempo e della vecchiaia («et sono in non molt'anni sí dimesso...», v. 4), nelle terzine approda all'ultima liberazione dalla prigione e dalla notte terrestre, in una mescolanza di ricordi classici e cristiani.

Il testo, numerato 351, è copiato dall'autore nella vulgata durante l'ultimo periodo dentro la serie segnalata; cfr. introduzione a CCCXXXVI e a CCCXLVIII.

Sonetto su cinque rime di schema ABBA ABBA, CDE DCE.

1. *E' mi par ... udire*: mi sembra di sentire (con il soggetto pronominale del verbo impersonale; cfr. XXXVIII 1, CCLXX 20). Motivo dell'acuita sensibilità di chi è lontano «da le mondane cose e cogitazioni» espresso da Dante, citando Cicerone (*De senect.* XXIII 83), in *Conv.* IV XXVIII 6: «Odi che dice Tullio, in persona di Catone il vecchio: "A me pare già vedere ... li vostri padri..."». *d'or in hora*: di momento in momento, in accordo con l'atteggiamento della don-

donna è *alma* (CCCXLVII 2). *spirti*: le facoltà vitali, in accezione cavalcantiana. Luogo parallelo: «gli spirti che da voi ricevon vita», XLVII 2. *or*: si contrappone al passato racchiuso in *prendean vita*, giusto per trasferire la vita e il diletto nell'altrove (vv. 10-11). *n'à diletto*: si compiace di lei, come Dio di Beatrice in cielo per quella bellezza per cui «io credo | che sol il suo fattor tutta la goda» (*Par.* XXX 19-21; Ferrari), con la stessa sacra *delectatio* negata al poeta. Tema dantesco anche di *Donne ch'avete*, 15-18, 29: «Madonna è disiata in sommo cielo...» (*Vita Nuova* XIX).

10. *i Suoi ... corrieri*: ora hanno diletto di lei [v. 9, con zeugma complicato sintatticamente] i messi d'Iddio (richiamati sulle ali del desiderio ad attacco del sonetto che segue, CCCXLIX 1), gli Angeli, anch'essi in attesa di madonna («Angelo clama...», *Donne ch'avete*, 15-21).

11. *et io*: sfumatura avversativa, per cui cfr. nota a XXII 7. *son ... rimaso*: sono restato qui in terra. *ignudo et cieco*: privo di tutto e senza la luce di quel sole-occhi-*rai* della donna del Libro (CCCXLVII 11). *Loci paralleli*: «me dove lasci, sconsolato et cieco, | poscia che 'l dolce ... | lume degli occhi miei non è piú meco?» (CCLXXVI 12-14), «Lasciato ài, Morte, senza sole il mondo | ... Amor cieco et inerme» (cfr. nota a CCCXXXVIII 2); «che spense il sole, ... | di ch'io son qui come uom cieco rimaso» (*Tr. Mor.* II 2-3). Sul modello di *Apoc* III 17: «nescis quia tu es miser et miserabilis et pauper et *caecus et nudus*» (Santagata), anche qui in mancanza d'un oro fino spirituale (*aurum ignitum probatum*, III 18).

12. *Sol*: soltanto. Il monosillabo equivocamente fa eco a *sol(e)*, rintoccato da *or* (vv. 3 e 9). Similmente ad inizio dell'ultima terzina di CCLXXXII: «*Sol un riposo* trovo in molti affanni»; cfr. nota a VIII 11. *aspetto*: verbo implicato con «par ch'aspecti» del sonetto CCCXLVI 12.

13. *vede*: verbo intrecciato con la vista interna di *Donna che lieta* (nota a CCCXLVII 6-7) e di CCCXXXIV 8.

14. *m'impetre gratia*: ottenga grazia per me dal cielo. Similmente in *Chiare, fresche et dolci acque*, all'altro capo del verso: «sí dolcemente che mercé m'impetre» (CXXVI 37). *seco*: con lei. Tema finale dei due testi limitrofi, CCCXLVII 14, CCCXLIX 14.

na che «ad or ad or si volge a tergo» (CCCXLVI 11); cfr. nota a CCCXXXI 20-21. *il messo*: l'alato messaggero celeste, uno dei *corrieri* dell'adiacente sonetto CCCXLVIII 10. In altra situazione: «Sento i messi di Morte...», CCXXI 9.

2. *mi mande*: mi mandi (congiuntivo dell'incertezza). Alla scadenza del primo emistichio settenario *mande* dà una pseudo-rima interna ricca con *chiamando* nel fitto tessuto allitterante delle quartine, *messo, madonna, mi mande, chiamando, molt(o), dimesso, omai me, messo...*, con in piú il gioco equivoco segnalato al v. 4. *a sé chiamando*: per chiamarmi a sé (gerundio con valore finale); cosí in CCCXXXIII 13-14: «et quale | ella è nel cielo a sé mi tiri et chiame».

3. *cosí*: correlato con *ch(e)*, v. 5. *dentro ... cangiando*: a tal punto cambio profondamente [perifrasi gerundiale d'intensa partecipazione del soggetto all'azione] dentro e fuori, nell'anima e nella carne che...Tema paolino e agostiniano del rinnovamento dell'*homo interior* sulle rovine dell'*homo exterior*, *2 Cor* IV 16: «Propter quod non deficimus; sed licet is qui *foris* est noster homo corrumpatur, tamen is qui *intus* est renovatur de die in diem»; Agostino, *Conf.* X VI 8 e 9: «Et ecce corpus et anima in me mihi praesto sunt, unum exterius et alterum interius»; cfr. *Sen.* VIII 2: «ita intus et extra sensum immutari visus sum»; introduzione al sonetto XVI. L'effetto positivo di questo *cangiare* è denunciato nel sonetto che segue, «onde 'l cangiar mi giova» (CCCL 12). *Loci paralleli*: «tutto dentro et di for sento cangiarme» (CXXXV 59, con risultato contrario negativo), «ma varïarsi il pelo | veggio, et dentro cangiarsi ogni desire» (CCLXIV 115-16), «perch'a' i costumi varïati, e 'l pelo» (CCCLXII 7-8); *Buc. carm.* VIII 76-78.

4. *in non molt'anni*: rapidamente, «dopo la dipartita di lei» (Gesualdo), precipitando l'affondo dentro se stesso. *sí dimesso*: cosí fisicamente prostrato, e anche invecchiato (*di for*), «inchinato e posto a terra» (Gesualdo), ma in quella bassezza e umiliazione interiore (*dentro*) che è premessa al riscatto (perché cristianamente chi si umilia sarà esaltato, *Mt* XXIII 12; *2 Cor* XI 7; *Is* XL 4). Questo sembra il doppio significato, dell'invecchiamento e della liberazione, in relazione alla doppia situazione interna ed esterna, *dentro ... di for* del v. 3. Il modello, lasciato intravedere dalla rima derivativa con *messo* (v. 1), è un infinito gioco verbale degli autori ecclesiastici sul radicale del verbo MITTERE, che fa capo a sant'Agostino, come quando commenta il Vangelo di Giovanni nell'episodio di Cristo che risana il cieco alla Probatica Piscina (*Io* V 1-20): «nisi enim ille fuisset *missus*, nemo nostrum esset ab iniquitate *dimissus*» (*In Iohannis Evangelium*, XLIV 2).

5. *a pena ... me stesso*: traduce un emistichio del *Pamphilus*, v. 161: «Non sum qui fueram, vix me cognoscere possum» (Velli, *Petrarca e Boccaccio*, p. 30). Tema della vecchiaia enunciata da *Ratio* nel *De remediis* I 2: «Veniet dies quo te in speculo non agnoscas», cfr. CCCLXI 1-4.

6. *tutto 'l viver usato*: tutte le abitudini d'una vita, ogni antica consuetudine. *ò messo in bando*: ho allontanato da me, dismesso (certo continuando all'interno del verso il gioco equivoco segnalato al v. 4, *il messo* con *dimesso* e *ò messo*); cfr. CXIII 11, CCCXXXI 39, nota a CCCXXXVIII 5.

7. *il quando*: il momento «quando ha da esser chiamato a lei, che ogni giorno gli par piú di mill'anni [CCCLVII 1]» (Gesualdo); cfr. nota a CCCXLIV 2.

8. *ma pur ... da presso*: ma l'ora dovrebbe essere proprio [*pur*] vicina. Su modello scritturale: «Magister dicit: tempus meum prope est» (*Mt* XXVI 18; *Apoc* I 3; *Dt* XXXI 14). Motivo anche ciceroniano, *De senect.* XIX 66: «appropinquatio mortis, quae certe a senectute non potest longe abesse» (Fenzi), per cui nella canzone che apre la Seconda Parte: «Or ch'i' mi credo al tempo del partire | esser vicino, o non molto da lunge», nota a CCLXIV 118. Variazione sul tema in CCCLXVI 131, «Il dí s'appressa...».

9-10. *O felice quel dí*: in risposta a quell'ora tanto attesa enunciata nel primo

verso. Ricordo di Cicerone, dal finale del *De senectute* XXIII 84: «*O praeclarum diem* cum in illud divinum animorum concilium coetumque *proficiscar* [cfr. v. 13] cumque ex hac turba et colluvione *discedam*! [cfr. v. 12] ... me ipse consolabar existimans non longinquum inter nos digressum et discessum fore [cfr. v. 8]» (Vellutello). *del terreno | carcere*: dal corpo che tiene l'anima prigioniera (ma anche dal *carcer tenebrarum* della vita umana, *Sap* XVIII 4; cfr. v. 12), con gli equivalenti «pregion terrestra» (LXXXVI 5), «carcer terrestro» (CCCVI 4), «carcere terreno» (CCCXXV 101); cfr. note a LXXII 20, LXXXVI 5, CCLXXXVII 3, CCCLXIV 12 ; anche *Sen.* XI 1: «felicem animam terreno de carcere digressuram» (Baglio, *Presenze dantesche*, p. 85); *Buc. carm.* XI 88, di Galatea: «e carcere fugit amato». Un doppio *enjambement* sigla la prima terzina, come nel sonetto CCCXLVII. *rotta et sparta*: polverizzata e dispersa; dittologia della riduzione *in pulverem mortis* di quel *velamen* o vestimento o *gonna* che è il corpo dell'uomo (Paolo, *Hebr* X 19: «velamen, id est carnem»), secondo il tema del Salmista: «dispersa sunt omnia ossa mea ... dinumeraverunt omnia ossa mea» (*Ps* XXI 15-18). Il motivo della lacerazione della carne (*rotta*) rimanda internamente allo *squarciato velo*, sempre scritturale, del sonetto «Volo con l'ali de' pensieri al cielo | ... | lasciando in terra lo squarciato velo» (nota a CCCLXII 4). Dittologia parallela nella canzone delle Visioni, CCCXXIII 56-57, «le frondi a terra sparse, | e 'l troncon rotto»; *Tr. Fame* I 87: «ruppe e sparse».

11. *grave ... frale ... mortal*: tutti attributi (fonicamente legati da pseudo-rima interna) della *caro infirma*, gravosa, fragile e caduca; cfr. XXXVII 26-27 («sí gravi i corpi et frali | degli uomini mortali»), CXCI 4 («in questo breve et fraile viver mio»), «a confortar mia frale vita» (CCCLI 12), «colonna | de la sua frale vita» (CCCLX 146-47). *gonna*: il vestimento corporeo, ciò che in altri luoghi è chiamato *velo* (LXX 35, CXXII 8, CCLXIV 114, CCLXVIII 38, CCCII 11, CCCXIII 12, CCCXIX 14, CCCXXXI 56, CCCLII 10) o *vesta* (VIII 1-2) o *manto* (CCCXIII 8) o *scorza* (XXIII 20, CLXXX 1, CCCLXI 2). La «rotta et sparta ... gonna» richiama la *rotta gonna* di Dante, che, comunque s'interpreti il passo della canzone *Tre donne* (vv. 27-28), certo leggibile a piú livelli, è la veste simbolica d'una donna allegorica che nasconde (*chiude*) il proprio intimo messaggio (vv. 91-92).

12. *folte tenebre*: la tenebra e la notte (cristiana) dell'esistenza (il «loco oscuro» di CCCXXXIII 4), antitetica al luminoso *bel sereno* dell'oltrecielo (v. 13). Daniello richiama Cicerone, *Tusc.* I XXX 74: «laetus ex his tenebris in lucem illam excesserit». *mi parta*: mi allontani. Rima ricca pseudo-derivativa con *sparta*.

13. *volando*: in sintonia con lei «alzata a volo», CCCXLV 13. *tanto su*: tanto in alto, correlato con *ch(e)*, v. 14. *nel bel sereno*: nella luminosa serenità del cielo. Una *serenitas* (per Agostino uno degli attributi di Dio) spendibile anche in terra per gli occhi di madonna: «Dal *bel seren* de le tranquille ciglia» (CLX 5), «que' duo lumi | che quasi un *bel sereno* a mezzo 'l die» (XXXVII 43-44). La stessa tensione tra *sereno* (aggettivo sostantivato) e tenebre in *Par.* XIX 64-66: «Lume non è, se non vien dal sereno | che non si turba mai; anzi è tenèbra | od ombra de la carne o suo veleno» (Ferrari). Altra rima ricca con *terreno*.

14. *veggia*: veda. *mio Signore ... mia donna*: «come se la visione di Dio disgiunta da quella della sua donna non desse perfetta beatitudine» (Chiòrboli); di fatto nella tradizione trobadorica la parola *Midons* vale tanto 'mio signore' quanto 'mia donna', con l'ambigua *reductio ad unum* che qui si rispecchia; *Dominus* e *Domina* ambiguamente accostati anche nella variante di CCCLXII 11, «ch'i' stia a veder et l'uno et l'altro volto». Tema del *cupio dissolvi* paolino, *Phil* I 23: «desiderium habens dissolvi *et esse cum Christo*» (Castelvetro); cfr. note a CCCXLVII 14 e CCCXLVIII 14, e anche a CCCLXII 9 e 11.

CCCL

Questo nostro caduco et fragil bene,
ch'è vento et ombra, et à nome beltate,
non fu già mai se non in questa etate
tutto in un corpo, et ciò fu per mie pene:

ché Natura non vòl, né si convene,
per far ricco un, por li altri in povertate;
or versò in una ogni sua largitate
(perdonimi qual è bella, o si tene).

Non fu simil bellezza anticha o nova,
né sarà, credo; ma fu sí coverta,
ch'a pena se n'accorse il mondo errante.

Tosto disparve: onde 'l cangiar mi giova
la poca vista a me dal cielo offerta
sol per piacer a le sue luci sante.

Sonetto fondato sull'antitesi, anche morfologica, tra una straordinaria *beltate* terrena (v. 2), o *forma corporis*, e un'altra *bellezza* fuori del tempo: «Non fu simil bellezza anticha o nova, | né sarà...», vv. 9-10). Se la prima si dissolve come vento od ombra insieme a tutte le cose umane (quartine), l'altra è *coverta*, pronta ad altra soluzione di fuga, incomprensibile (terzine). L'ambiguità di questa singolare, vera e difficile bellezza *anticha* e *nova*, traspare nel primo verso delle terzine, col ricordo marcato di quel grido di Agostino a Cristo, che fa forza all'umana cecità: «Sero te amavi, *pulchritudo tam antiqua et tam nova*, sero te amavi! Et ecce intus eras et ego foris et ibi te quaerebam et in ista formosa, quae fecisti, deformis inruebam. Mecum eras, et tecum non eram. Ea me tenebant longe a te, quae si in te non essent, non essent» (*Conf.* X XXVII 38; Chessa). Cosí il «cangiar ... | la poca vista», dietro la scia d'un bene che scompare, prelude alla *visio Dei*.

Nella vulgata questo testo, numerato 337, seguiva *Tornami a mente* (CCCXXXVI), per essere poi riclassificato nell'ordine mediante una numerazione araba marginale; cfr. introduzione a CCCXXXVI. In questo primo assetto, piuttosto che sui temi della vista dell'anima o *occhio interno* della serie d'arrivo (CCCXLV 12), l'implicazione poggia sul motivo dell'illusione terrestre dissipata dalla morte (CCCXXXVI 11-14).

Sonetto su cinque rime secondo lo schema ABBA ABBA, CDE CDE. Assonanza BE, *-ate*, *-ante*.

1. *nostro caduco ... bene*: il dono della bellezza terrestre, che passa come ombra (v. 2). *caduco et fragil*: coppia aggettivale, raddoppiata da quella nominale di *vento et ombra* (v. 2), in variazione rispetto a *frale et mortal* del sonetto precedente (CCCXLIX 11). In trasparenza Ovidio, *Ars am*. II 113: «Forma bonum fragile est» (Daniello), che si somma al «nutabile aut volubile bonum» di Agostino, *Conf*. V IX 17. È uno degli argomenti di *Ratio* nel *De remediis*: «nulla velocior quam forma...» (I 2).

2. *vento et ombra*: somma d'immagini veterotestamentarie care a Petrarca; «Memento quia ventus est vita mea» (*Iob* VII 7; *Eccli* XXXIV 2), piú «Dies mei sicut umbra declinaverunt» dei Salmi (*Ps* CI 12, da cui CCCXIX 1-2); cfr. note a CCXCIV 12, CCCXXXI 22; *De remediis* I 121: «Magna pars rerum humanarum umbra est, magna pars mortalium vento pascitur et insomniis gaudet». Intanto l'*ombra* riprende le *tenebre* del testo che precede, CCCXLIX 12. *beltate*: la cangiante bellezza evocata nelle quartine di CCCXLVIII (*belli occhi, bei capelli, bei piedi snelli...*) che si oppone all'eterna e vera *pulchritudo* del v. 9.

3. *in questa etate*: limitazione temporale antitetica all'intemporale bellezza *anticha* e *nova* delle terzine, con parallelismo marcato dai segmenti anaforici *non fu già mai* ... | *Non fu*... (v. 9). In parallelo: «non salí mai in tutta questa etate», CCCXLVI 8; cfr. XXX 20, CCCLIV 12-13.

4. *tutto in un corpo*: questo *bene* della bellezza non fu mai concentrato tutto in una sola persona (*enjambement* coinvolgente l'intera quartina). Castelvetro richiama l'*Octavia* dello Pseudo-Seneca, vv. 551-52: «Omnes in unam contulit laudes deus | talemque nasci fata voluerunt mihi». *et ciò ... mie pene*: e questa concentrazione di bellezza era fatta per mio affanno, 'in vita' e 'in morte' (per le ragioni dette dopo). Nella clausola al primo emistichio quinario forse un'eco di Cino da Pistoia, *O giorno di tristizia*, 5-8: «Se le pene che l'alme in lo 'nferno hanno | *fosse in un corpo*, il qual venisse pui | nel mondo, già non si vedriano in lui | cotante *pene* quante in me si stanno» (Suitner, *Tradizione stilnovistica*, p. 121).

5. *non vòl ... convene*: non vuole, e non si deve. La legge di Natura è: *non fu già mai*, l'infrazione *se non in questa etate* (v. 3); la seconda quartina spiega la regola ma non l'eccezione (Fenzi).

6. *per far ... povertate*: rendere poveri gli altri per arricchire uno solo. Tema di Cicerone, *De invent*. II 1, detto di Zeusi: «Neque enim putavit omnia quae quaereret ad venustatem uno se in corpore reperire posse, ideo quod nihil simplici in genere omnibus ex partibus perfectum natura expolivit; itaque tamquam caeteris non sit habitura *quod largiatur* si uni cuncta concesserit, aliud alii commodi, aliquo adiuncto incommodo muneratur» (Daniello).

7. *or*: ora invece, «in questa etate», contro ogni legge naturale. Ad attacco del verso il forte monosillabo fa eco a *vòl* e a *por* (primi emistichi settenari dei vv. 5 e 6). *versò ... largitate*: la natura ha deversato tutta la sua abbondanza in una sola donna (*in una*). L'unicità dell'infrazione di Natura è marcata dalla variazione interna *in un corpo, far ricco un, versò in una*.

8. *perdonimi ... o si tene*: mi perdoni qualunque donna è bella, o ritiene d'essere bella.

9. *Non fu*: raddoppia *non fu già mai* delle quartine (v. 3) dentro il tema dell'unicità di madonna nella storia del genere umano. Stilema comune ad altri luoghi del Libro, dalla sestina XXX 19-20, «*Non fur già mai* veduti sí begli occhi | o ne la nostra etade o ne' prim'anni», al vicino sonetto CCCLIV 12-13, «Forma par *non fu mai* dal dí ch'Adamo | aperse li occhi in prima»; cfr. CLXXXI 7-8. *bellezza*: la diversa forma marca la diversità dalla caduca *beltate* del v. 2. *anti-*

cha o nova: nel passato, nel presente e nel futuro (*né sarà*, v. 10). Intanto, sul ricordo agostiniano della *pulchritudo antiqua* e *nova*, s'intreccia la *nova beltate* che meraviglia il cielo nel vicino sonetto *Li angeli electi*, cfr. nota a CCCXLVI 5.

10. *né sarà*: e simile bellezza non sarà mai nel mondo. *sí coverta*: cosí coperta, velata, sconosciuta agli altri. Requisito di Sapienza che «Abscondita est ab oculis omnium viventium» (*Iob* XXVIII 21), «Sapientia enim ... non est multis manifesta» (*Eccli* VI 23), «quae abscondita est» (Paolo, *1 Cor* II 7), incrociato col tema giovanneo del «mundus eum non cognovit» (*Io* I 10; v. 11), verbalmente evocato in *Lasciato ài, Morte*: «Non la conobbe il mondo mentre l'ebbe: | conobbil'io...» (cfr. note a CCCXXXVIII 12 e 13). In questa prima terzina la figura di madonna è cristica (*bellezza anticha o nova*, *a pena se n'accorse il mondo*) e sapienziale (*coverta*).

11. *ch'a pena se n'accorse*: variazione (evangelica) di «Non la conobbe il mondo mentre l'ebbe» di CCCXXXVIII 12. *il mondo errante*: il mondo che non conosce e non riconosce la singolare *pulchritudo* della donna (e di Cristo, secondo il Vangelo di Giovanni, cfr. v. 10). Implicazione, ed incremento di significato, col *mondo errante* di CCCXLVI 7.

12-13. *Tosto disparve*: un altro tassello dell'ambigua identificazione Cristo-Laura, sulla scorta di LXXXI 5-8, «Ben venne a dilivrarmi un grande amico | ... | poi volò fuor de la veduta mia, | sí ch'a mirarlo indarno m'affatico»; e quindi: «et poco poi n'uscí in tutto di vista», per cui nota a CCCXXXV 10. Una sottrazione della vista fisica che si apre alla libertà dell'*oculus interior* (CCCXLV 12) e dunque a quel *cangiare* positivo enunciato nel secondo emistichio. *onde 'l cangiar ... dal cielo offerta*: perciò, per la scomparsa di lei dal mondo, mi è caro cambiare il poco vedere concesso a me dal cielo. S'intende il cambiamento (agostiniano) della vista sensibile, o «debile vista» (CCCXXXIX 8), disadatta a contemplare la vera luce («ad videndam illam lucem», *Sol.* I XI 18), nell'*oculus animae* sottratto al desiderio delle cose mortali: «Non enim hoc est habere oculos quod aspicere; aut item hoc est aspicere quod videre» (*Sol.* I VI 12). Il *cangiar* è verbalmente e tematicamente legato a *mi vo cangiando* del sonetto che precede, CCCXLIX 3; cfr. nota a CCCXLVI 9. La clausola in fin di verso *'l cangiar mi giova* è similare a *'l rimembrar mi giova* di CXIX 24.

14. *sol per piacer ... sante*: al fine soltanto di poter piacere ai suoi occhi (segmento dipendente da *offerta* con valore finale); cfr. *Ps* LV 13: «eripuisti animam meam de morte, et pedes meos de lapsu, *ut placeam coram Deo* in lumine viventium». Il parallelismo con la canzone *Tacer non posso*, «onde súbito corsi ... | sperando *a li occhi suoi piacer*», conferma l'ambiguità di queste *luci sante*, che sono gli occhi della donna e quelli della vera *Pulchritudo* o *lumen Sapientiae*; cfr. introduzione a CCCXXV e note ai vv. 14 e 15. *luci sante*: occhi beati, come in CVIII 3, che rimettono in circolazione il «sol de li occhi tuoi» di CCCXLVII 11; gli stessi «occhi santi» della canzone *Lasso me*, LXX 15.

CCCLI

Dolci durezze, et placide repulse,
piene di casto amore et di pietate;
leggiadri sdegni, che le mie infiammate
4 voglie tempraro (or me n'accorgo), e 'nsulse;

gentil parlar, in cui chiaro refulse
con somma cortesia somma honestate;
fior di vertú, fontana di beltate,
8 ch'ogni basso penser del cor m'avulse;

divino sguardo da far l'uom felice,
or fiero in affrenar la mente ardita
11 a quel che giustamente si disdice,

or presto a confortar mia frale vita:
questo bel varïar fu la radice
14 di mia salute, ch'altramente era ita.

«Questo sonetto non ha di necessità piú materia di morte che di vita» (Castelvetro). Sí, ma solo ora («or me n'accorgo», v. 4) le contrastanti attitudini e attrattive di madonna, dolcezza e crudeltà, *suavitas* e *amaritudo*, sono sentite come *radici* antiche d'un cambiamento salvifico. L'evocazione del passato si snoda dentro un unico periodo sintattico e in una somma di tratti tipici in contrasto, ossimorici (*Dolci durezze, et placide repulse, leggiadri sdegni*), arcaicizzanti nella memoria degli *auctores* e di sé (*gentil parlar, fior di vertú, fontana di beltate*), idealizzanti (*divino sguardo*), con procedimento analogo a quello del sonetto *Da' piú belli occhi* (CCCXLVIII 1-9); una pluralità di elementi che, oscillando tra gli estremi del freno e del conforto (vv. 1-12), sono il fondamento della vera unitaria *salus* spirituale, altrimenti passata via: «questo bel varïar fu la radice | di mia salute, ch'altramente era ita» (vv. 13-14), forse sul ricordo del Libro di Giobbe: «et velut nubes pertransiit salus mea» (*Iob* XXX 15). In questo «bel varïar» il rimedio alle tumultuose, insopportabili *varïetati* che nel vano e disordinato ardore agostinianamente dilaniano l'anima (CLII 9-11).

Nella vulgata la serie dei sonetti CCCLI-CCCLIV, numerati 362, 363, 365, 364 (c. 71*r*), era quella finale prima della canzone alla Vergine, CCCLXVI; poi spostata dall'autore in posizione piú interna mediante la segnalata numerazione araba marginale; cfr. introduzione a CCCXXXVI.

Sonetto su cinque rime secondo lo schema ABBA ABBA, CDC DCD. La rima B *-ate*, con l'intera *beltate*, è la stessa di CCCL; qui consonante con D, *-ita*.

1. *Dolci* ... *placide*: aggettivi positivi giustapposti ai due sostantivi negativi, con doppia serie allitterante (*Dolci durezze, placide repulse* ... *piene* ... *pietate*) e con doppio *oxymoron* che anticipa la provvidenziale *varietate* finale («questo bel varïar», v. 13). Altri conflitti paralleli: «Dolci ire, dolci sdegni [cfr. v. 3] ... | dolce mal, dolce affanno et dolce peso...» (CCV 1-4), «Indi et mansüetudine et durezza | et atti feri, et humili et cortesi, | porto egualmente» (CCXXIX 5-7). Tema della resistenza salutifera della donna enunciata nel sonetto *Deh qual pietà*: «ma pur per nostro ben dura ti fui», per cui nota a CCCXLI 13.

2. *casto amore*: lo stesso «onesto foco» del sonetto che segue (CCCLII 5). *pietate*: la tenerezza di *midons* che torna «sí piena di pietate» (cfr. nota a CCCXXXIV 11) e delle anime elette «piene di meraviglia et di pietate» (CCCXLVI 4).

3-4. *leggiadri sdegni*: altro scontro verbale, parallelo ai *dolci* e *soavi sdegni* costitutivi del Libro (XXXVII 101, CCIV 13, CCV 1; cfr. note a CCLXXXIX 10 e CCCXL 8; anche LXXI 25, *Tr. Mor.* II 82). *infiammate* | *voglie*: antitetiche all'*onesto foco* di lei (CCCLII 5), con la lacerazione marcata dall'*enjambement* tra aggettivo e sostantivo e dall'iperbato, *infiammate* ... *e 'nsulse*; *voglie* (complemento oggetto) piene di fuoco ma senza il sale dello spirito (*insulsus* è aggettivo anche scritturale, *Mc* IX 49, *Iob* VI 6). *tempraro*: temperarono, mitigarono. In parallelo: «et quelle voglie giovenili accese | temprò con una vista dolce et fella» (CCLXXXIX 7-8); «ma temprai la tua fiamma col mio viso, | perché a salvar te e me null'altra via | era, e la nostra giovenetta fama» (*Tr. Mor.* II 90-92); «Mitigatus forte sis tu lenitusque, ignis extinctus certe non est» (*Secr.* III, p. 154).

5-6. *gentil parlar* ... *cortesia* ... *honestate*: tutti tratti antichi della donna stilnovistica, fondati sulla comune caratteristica d'una nobiltà interna che chiaramente (*chiaro*) rifulge all'esterno. Tema comune al sonetto che segue *Spirto felice* CCCLII 12-13: «Nel tuo partir, partí del mondo Amore | et Cortesia». *chiaro*: con valore avverbiale. *refulse*: in gioco paronomastico con *repulse*; cfr. *Par.* XXVII 95. *cortesia* ... *honestate*: la manifestazione di quella gentilezza interiore, che dà appunto «l'oneste sue dolci parole» (CCXLVI 14, CCXX 6). La stessa coppia interferente di *Honestate* e *Cortesia* nella canzone XXXVII 111 e nel sonetto CCCXXXVIII 5; come scrive Dante «Cortesia e onestade è tutt'uno» (*Conv.* II x 8). L'iterazione enfatica *somma* ... *somma* gioca in contrasto col *basso* pensiero dell'amante (v. 8), con significativo richiamo interno alla «somma ... cortesia» di Cristo nel sonetto *Io son sí stanco*, per cui note a LXXXI 6 e a CCLXXXIX 2.

7. *fior* ... *fontana*: appellativi mariani, per cui cfr. LXXIII 43 («fontana d'ogni mia salute»), CCIII 8, CCCXXXI 1, CCCLXVI 43; cosí «Quel fiore antico di vertuti» (Scipione) si somma al «novo fior d'onestate» nel sonetto *Se Virgilio*, su rintocco dell'*Ecclesiastico*, cfr. nota a CLXXXVI 11. Intanto la fonte di *beltate* rimette in circolazione il lemma, il tema e la rima B del sonetto che precede, CCCL 2.

8. *basso penser*: pensiero e desiderio *basso* o *vile*, sempre in tensione con l'altezza di madonna nei *loci paralleli* LXXI 12-13, CLIV 12-14 («Basso desir ... somma beltà»), CCCLX 103-4: «penser basso o grave | non poté mai durar dinanzi a lei». Antico motivo anche guinizzelliano (*Io voglio del ver la mia donna laudare*, 12-14) e dantesco (*Donne ch'avete*, 33-36, *Vita Nuova* XIX). *del cor m'avulse*: mi strappò dal cuore (latinismo), come se il *basso penser* fosse una sterile *radice* (v. 13).

9. *divino sguardo*: corrispondente al «divo raggio» di quei begli occhi che guidano nelle tenebre; cfr. nota a CCIV 14. *far l'uom felice*: clausola dantesca dal-

CCCLII

Spirto felice che sí dolcemente
volgei quelli occhi, piú chiari che 'l sole,
et formavi i sospiri et le parole,
4 vive ch'anchor mi sonan ne la mente,

già ti vid'io, d'onesto foco ardente,
mover i pie' fra l'erbe et le vïole,
non come donna, ma com'angel sòle,
8 di quella ch'or m'è piú che mai presente;

la qual tu poi, tornando al tuo Fattore,
lasciasti in terra, et quel soave velo
11 che per alto destin ti venne in sorte.

Nel tuo partir, partí del mondo Amore
et Cortesia, e 'l sol cadde del cielo,
14 et dolce incominciò farsi la morte.

Un'altra rievocazione parcellizzata della donna del *Canzoniere*, come nei sonetti *Da' piú belli occhi* (CCCXLVIII) e *Dolci durezze* (CCCLI): occhi «piú chiari che 'l sole», «parole, | vive» che ancora risuonano dentro, incedere virgilianamente non mortale in una chiostra primaverile, «non come donna, ma com'angel sòle» (v. 7), con quei passi sull'erba inviolettata nell'incanto di sempre. Ma in questo sonetto tutto è visto in movimento, *volgei quelli occhi*, *formavi i sospiri et le parole*, *mover i pie'* (quartine), fino a quell'ultimo segmento *lasciasti in terra* che segnala lo strappo della separazione (v. 10), siglata dal raddoppio a contatto del verbo *partire*: «Nel tuo partir, partí del mondo Amore...» (v. 12). Tutta l'animazione lentamente registrata nel testo, ogni movimento d'occhi, di suoni e di passi, viene attribuita allo Spirito iniziale, a cui il testo è indirizzato come ad altra cosa dalla donna stessa dei *Fragmenta*; la quale, tanta è la nostalgia, è messa sullo stesso piano di quel *soave velo* corporeo che non si può raggiungere piú, laddove lo *Spirto felice* vive di vita propria. Nel *mover* attivo del soffio creativo (v. 6) forse la spia d'un ricordo del *Somnium Scipionis*, laddove Cicerone parla della divina sovranità dello spirito «qui viget, qui sentit, qui meminit, qui providet, qui tam regit et moderatur et *movet id corpus*, cui praepositus est ... *sic fragile corpus animus sempiternus movet*» (*Rep*. VI XXIV 26).

Già nelle aggiunte alla 'forma' Pre-Malatesta tra il 1369 e il 1372, il testo fa parte del gruppo CCCLI-CCCLIV che nella vulgata precedeva immediatamente la canzone *Vergine bella* CCCLXVI (sonetti dapprima numerati 362, 363, 365, 364), poi retrocesso dall'autore mediante numerazione marginale; cfr. introduzione a CCCLI e a CCCLI. L'ipotesi che il testo sia riferibile all'ultimo soggiorno val-

la canzone della 'gentilezza', terza del *Convivio*, *Le dolci rime*, 81-83: «Dico ch'ogni vertú principalmente | vien da una radice: | vertute, dico, che fa l'uom felice» (De Robertis, *Memoriale*, p. 158), allusiva al tema comune dell'operazione virtuosa come *radice* di felicità e di salvezza (v. 13); anche in Dante la rima (ricca) è *radice* con *felice* e *dice*.

10-11. *or fiero in affrenar*: segmento che, insieme al diametrale *or presto a confortar* (v. 12), definisce la *mobilitas* di quel divino sguardo; l'oscillazione si configura in due primi emistichi similari con rima interna, ribattuta dal conclusivo *questo bel varïar*, sempre alla scadenza del primo emistichio settenario (v. 13). La fierezza dello sguardo di madonna nel frenare le pulsioni (*in affrenar la mente*), è un altro correttivo del testo, aggiunto agli sdegni moderatori (prima quartina) e alle parole liberatrici (seconda quartina). *ardita | a quel... disdice*: ardita a chiedere quelle cose che sono giustamente negate. Nessuna idea di sconvenienza («sconviene, sta male», Leopardi, Ferrari, Chiòrboli), in base al significato antico di *disdire* 'dire di no'.

12. *or presto...*: ora pronto, sollecito, nell'alternanza con *or fiero...* del v. 10. *frale vita*: la fragilità del vivere, che si configura come altrove nel Libro in una clausola dantesca della canzone *Donna pietosa*, 29: «Mentr'io pensava la mia frale vita» (*Vita Nuova* XXIII; Scherillo); cfr. LXIII 5, CXCI 4, CCCLX 147 e nota a CCCXLIX 11.

13-14. *questo ... varïar*: questa meravigliosa varietà, quest'alternanza di durezza e di dolcezza, di fierezza e di mansuetudine (vv. 1-12), che è il tratto fondante della donna *suavis* e *terribilis* del *Canzoniere*. Alternanza parallela nel sonetto *Vive faville*: «come venieno i miei spirti mancando | al varïar de' suoi duri costumi», cfr. nota a CCLVIII 8. *radice | di mia salute*: fondamento della mia salvezza; sul tipo scritturale *radix sapientiae* (*Sap* III 15, *Eccli* I 6 e 25); cfr. CCXXIX 14, CCCXXI 5. Rima ricca di *radice* con *disdice*. *ch(e) ... ita*: una *salus* che altrimenti, senza «questo bel varïar» positivo, era perduta. Nell'autografo Vaticano è segnato un puntino espuntorio sotto la vocale finale di *era*, probabilmente del poeta per accentuare il legame fonico di *er(a) ita* con *ardita*.

chiusano del 1352 s'appoggia a un monosillabo soprascritto e poi eraso nell'interlinea dell'autografo Vaticano lat. 3195, c. 71*r*: un *qui* «obliterato, ma pur leggibile» (Mestica), attestato anche nel Laurenziano XLI 17, «mover qui i pie'» (v. 6), che nell'intenzione rimossa (e tardiva) varrà non 'qui a Valchiusa' (Santagata), ma «qui in terra» (Mestica, Cochin, Chiòrboli); soluzione «prudente» (Chiòrboli), forse obbligatoria in mancanza di altri indizi e fuori di serie costituite, come quella sennucciana della Prima Parte, carica di indizi, oscillante tra Avignone e Valchiusa (CXII 5, 9, 12 e CXIII 1, 5); un *qui* per altro non letto nell'edizione diplomatica di Modigliani che annota: «Dopo *mover* è nell'interlineo superiore una parola rasa e nell'inferiore un segno di richiamo raso» (p. 157; cfr. Signorini, *Modello-libro*, pp. 152-53). Debole altresí l'appoggio del *Vago augelletto* che segue nel Libro (CCCLIII), testimone di un'emozione antica riproducibile in qualsiasi momento: cosa di piú 'valchiusano' dei sonetti dell'Aura (CXCIV, CXCVI-CXCVIII), che nascono negli scartafacci nel 1368 vent'anni dopo la morte?

Sonetto su cinque rime secondo lo schema ABBA ABBA, CDE CDE. Assonanza di fusione tra quartine e terzine BCE, *-ole*, *-ore*, *-orte*, con consonanza imperfetta.

1. *Spirto*: lo spirito contrapposto alla *donna* in carne e ossa (v. 7), come nel sonetto del Po alla *scorza* dell'Io (CLXXX 1 e 3). La clausola interna *Spirto felice*, alla scadenza del primo emistichio quinario, come *Alma felice* di CCLXXXII 1, fa eco a *felice* e *radice* del sonetto che precede (CCCLI, rima C) nella continuità della «loda» di madonna. *sí dolcemente*: clausola finale del primo verso anche in CXLIII 1, qui in soluzione *enjambante*; cosí nel *planctus* CCLXVIII 50: «che sona nel mio cor sí dolcemente». Il tema della dolcezza lentamente invade il testo, posto com'è agli estremi, *dolcemente*, *dolce* (v. 14), annullando il contrasto iniziale di CCCLI 1, *Dolci durezze*...

2. *volgei*: volgevi. Tema della *mobilitas* degli occhi di madonna (e della bella Sapienza, *Sap* VII 24), per cui in parallelo: «e 'l volger de' duo lumi honesti et belli» (LIX 13), «nel mover de' vostr'occhi un dolce lume» (nota a LXXII 2-3). *piú chiari* ... *sole*: piú splendenti del sole, con variazione interna rispetto a «Que' duo bei lumi assai piú che 'l sol chiari» del sonetto dell'usignolo, su ricordo di *Eccli* XXIII 28, «oculi Domini multo plus lucidiores sunt super solem», cfr. nota a CCCXI 10, CCCXXXIV 3, CCCXLVII 11.

3. *formavi*: creavi, davi forma a; cfr. CLXX 9. *sospiri* ... *parole*: forme articolate dello spirito caratterizzanti la donna del Libro, con il suo *dir(e)* elevato e con i suoi *sospiri* (CCXIII 12-13), *voci vive* e *sancti sospiri* (CLVIII 8), speculari a *parole et sospiri* dell'amante (CCCXXI 4).

4. *vive ch(e)*...: parole talmente vive che..., e parole che dànno vita, forse su rintocco di *Io* VI 64, «Verba quae ego locutus sum vobis spiritus et vita sunt». *mi sonan ne la mente*: mi risuonano dentro; su rintocco di *Purg*. II 113-14, «sí dolcemente, | che la dolcezza ancor dentro mi suona», da cui quel *sonum verborum* (anche agostiniano) evocato nel 'pianto' *Che debb'io far?*: «che sona nel mio cor sí dolcemente» (nota a CCLXVIII 50). Rima ricca e derivativa con l'avverbio in *-mente*.

5. *già ti vid'io* ... *ardente*: un tempo io vidi te, acceso da onesta fiamma, che muovevi i piedi di quella che per me è ancora piú presente di prima (vv. 6-8), sempre detto allo *Spirto* che anima la donna del testo come altra cosa da lei. In parallelo: «or arde | d'onesto foco» (nota a CCLXXXV 10); cfr. CCXIII 7, CCXXIV 3 e CCCLI 2.

6. *mover i pie'*: atteggiamento tipico della donna a delimitare il paesaggio dell'anima. *Loci paralleli*: «Come 'l candido pie' per l'erba fresca | i dolci passi honestamente move» (CLXV 1-2), «dolcemente i piedi et gli occhi move | per que-

sta di bei colli ombrosa chiostra» (CXCII 7-8). *erbe ... vïole*: tratti di rinascita primaverile sparsi nelle rime 'in vita', come le «pallide vïole» di *Lieti fiori*, CLXII 6; similmente: «In ramo fronde, over vïole in terra, | mirando a la stagion che 'l freddo perde» (CXXVII 29-30), «cosí rose et vïole | à primavera, e 'l verno à neve et ghiaccio» (CCVII 46-47); cfr. nota a CCXXIV 8.

7. *non come ... ma com(e)...*: non come si muove una donna, ma come fa un angelo. La stessa tensione (virgiliana) tra movimento umano e divino nel sonetto *Erano i capei d'oro*: «*Non era* l'andar suo cosa mortale, | *ma* d'angelica forma» (nota a XC 9-11). *com(e) ... sòle*: come suole muoversi [v. 6] un angelo (con zeugma complicato sintatticamente). Rima equivoca con *sole*.

8. *di quella*: specifica *i pie'* del v. 6 dentro il vasto *enjambement* della seconda quartina. *or*: ora che è assente per sempre. *piú che mai presente*: tema della piú forte presenza mentale degli assenti, per cui cfr. nota a CCLXXXII 7.

9. *la qual*: la quale *donna* (v. 7), *quella* vieppiú presente nella memoria. Complemento oggetto prolettico, separato mediante iperbato da *quel soave velo* (v. 10), in dipendenza da *tu ... | lasciasti*; talché simultaneamente Laura è analizzata come *Spirto*, come *donna* e come *velo*, o corpo fisico, al livello piú basso della sua umanità. *tu*: sempre detto allo spirito. *tornando ... Fattore*: ricordo anche verbale del motivo del *Liber Ecclesiastes* XII 7: «et revertatur pulvis in terram suam unde erat, et spiritus redeat ad Deum qui dedit illum»; cfr. nota a III 2.

10. *lasciasti in terra*: clausola interna del primo emistichio quinario comune al sonetto CCLXXVIII 3, «lasciando in terra la terrena scorza», e a CCCLXII 4, «lasciando in terra lo squarciato velo» con il medesimo messaggio. *soave velo*: il delicato vestimento della carne, l'integumento corporeo, il *bel velo* del sonetto CCCII 11 e *leggiadro velo* di CCCXIX 14; cfr. nota a CCCXLIX 11.

11. *che ... ti venne in sorte*: il *velo* e corporeo *manto* che, tu spirito, avesti in sorte per alto disegno provvidenziale.

12-13. *Nel tuo partir ... Cortesia*: quando ti allontanasti tu, Amore e Cortesia si dileguarono da questo mondo. Tema della desolazione terrestre che accompagna la morte della donna (e di Cristo), comune al sonetto *Lasciato ài, Morte*, cfr. nota a CCCXXXVIII 3. Qui piú evidente il ricordo della morte immaginata di Beatrice nella *Vita Nuova* VIII, *Morte villana*, 13-16: «*Dal secolo hai partita cortesia* | ... | distrutta hai l'amorosa leggiadria» (Scherillo); cfr. CCCLI 6. Il verbo *partir(e)*, prima sostantivato, poi neutro per medio, annuncia il gioco verbale rilevato del sonetto che segue dell'augelletto, *partir ... parti ... pari*, per cui cfr. nota a CCCLIII 8. *sol ... del cielo*: il sole cadde dal cielo, sparí come Amore dalla terra, «et tenebrae factae sunt» (*Mt* XXVII 45; cfr. III 1-2). Motivo dell'*umbra mortis* abbattuta sul mondo di tonalità profetica e apocalittica: «sol obscurabitur ... et stellae cadent de caelo» (*Mt* XXIV 29, per la morte di Cristo), «sol factus est niger ... et stellae de caelo ceciderunt super terram» (*Apoc* VI 12-13); «occidet sol in meridie, et tenebrescere faciam terram in die luminis» (*Amos* VIII 9; Scherillo); anche nel fallace immaginare di *Donna pietosa*, 49-52: «Poi mi parve vedere a poco a poco | turbar lo sole ... | cader li augelli...» (*Vita Nuova* XXIII). Castelvetro richiama Cicerone nel *Somnium Scipionis*, morte di Romolo: «Namque ut olim deficere sol hominibus exstinguique visus est, cum Romuli animus haec ipsa in templa penetravit...» (*Rep*. VI XXII 24). Qui il forte monosillabo *sol*, alla cesura del primo emistichio settenario, dà una pseudo-rima col *sole* tematico del v. 2, nonché assonanza con la rima C, *-ore*.

14. *et dolce ... morte*: e la morte cominciò a diventare dolce per me. Altro tema di *Donna pietosa*, 73-75: «Morte, assai dolce ti tegno; | tu dei omai esser cosa gentile, | poi che tu se' ne la mia donna stata» (Tassoni), con la variante di CCCLVIII 2, «ma 'l dolce viso *dolce pò far Morte*».

CCCLIII

Vago augelletto che cantando vai,
over piangendo, il tuo tempo passato,
vedendoti la notte e 'l verno a lato
e 'l dí dopo le spalle e i mesi gai,

se, come i tuoi gravosi affanni sai,
cosí sapessi il mio simile stato,
verresti in grembo a questo sconsolato
a partir seco i dolorosi guai.

I' non so se le parti sarian pari,
ché quella cui tu piangi è forse in vita,
di ch'a me Morte e 'l ciel son tanto avari;

ma la stagione et l'ora men gradita,
col membrar de' dolci anni et de li amari,
a parlar teco con pietà m'invita.

Il *Vago augelletto* come raddoppio dell'usignolo (CCCXI) e di sé. Quel *rosignuol* soavemente piange dentro il quadro rovesciato d'una deserta primavera (CCCX-CCCXI); qui l'augelletto, in ribaltamento parallelo, canta nella stagione e nell'ora «men gradita», quando s'avvicina l'ombra della notte e dell'inverno (v. 3), invece che sul far del giorno e a primavera. Ma l'illeggibilità del mondo della natura (*forse*, *non so*) e la disparità delle parti («I' non so se le parti sarian pari», v. 9) non ostacolano la fusione mentale e un contatto quasi intriso di fisicità («verresti in grembo»), fissato dalle note tristi comuni (*a partir seco* ... *a parlar teco* agli estremi della fronte e della sirma). Se il *rosignuol* ha dietro di sé la grande melodia virgiliana delle *Georgiche*, questa variante affettiva ricca di modulazioni interne sembra intonarsi alle primavere transalpine attraverso tessere discretissime: tali i non generici *mesi gai* (v. 4), calco raffinato del *gai temps* primaverile della tradizione trobadorica, nonché la stessa rima iniziale *-ai*, fonosimbolicamente tutta monosillabica, *vai*, *gai*, *sai*, *guai*, ripercossa da monosillabi interni ad attacco di verso o in clausola nascosta: *se* ... *se* ... *ma*... (vv. 5, 9, 12); una scelta timbrica non diversa da quella di Jaufre Rudel quando dà voce a elementi naturali 'maestri' del canto e della lontananza (*Lanquan li jorn son lonc en mai*, col rintocco di *lai*, *sai*, *vai*, *n'ai*, *plai*), che è poi la stessa di Dante nella *Commedia* per evocare il «freddo tempo» degli amanti perduti: «nulla speranza li conforta mai | ... | E come i gru *van cantando* lor lai, | ... | cosí vid'io venir, traendo guai, | ombre...» (*Inf.* V 44-49).

Già tra le addizioni alla 'forma' Pre-Malatesta tra il 1369 e il 1372, il testo,

primitivamente numerato 365, fa parte del gruppo CCCLI-CCCLIV che nella vulgata, in «stile piú umile» (Daniello), precedeva immediatamente la canzone alla Vergine CCCLXVI, poi retrocesso in posizione piú interna; cfr. introduzione a CCCXXXVI. L'illazione che anche questo sonetto, come *Spirto felice*, sia riferibile all'ultimo periodo valchiusano del 1352 (Santagata) poggia su indizi naturalistici estranei alla cronologia interiore del *Canzoniere*; cfr. introduzione a CCCLII.

Sonetto su quattro rime secondo lo schema ABBA ABBA, CDC DCD; assonanza in AC di fusione tra fronte e sirma, *-ai*, *-ari*; consonanti BD, *-ato*, *-ita*.

BIBLIOGRAFIA: Stierle, *Sonetto CCCLIII*, pp. 231-47.

1. *Vago*: leggiadro, ma anche vagante, come gli uccelli dei sonetti CCCI 3 e CCCIII 9. Di fatto l'augelletto si muove nel testo: *vai* (sia pure nella perifrasi antica col gerundio: ma notabile l'attrazione allitterante ai due estremi del verso, *Vago ... vai*), *verresti* del v. 7. *augelletto*: forma ipocoristica, non diversa dalla soluzione affettiva del *rossinholetz* di Jaufre Rudel, dentro un quadro similare d'avvicinamento del canto poetico al canto della natura (*Quan lo rius de la fontana*, 4). *cantando vai*: canti, ma con quella partecipata ampiezza d'esecuzione che arriva fino al leopardiano *Passero solitario*.

2. *over piangendo*: in verità piangi (*vai ... piangendo*); precisazione che porta le note lamentose, come quelle dell'usignolo che «sí soave piagne» nel sonetto *Quel rosignuol*, cfr. nota a CCCXI 1. L'identificazione con l'*augelletto* (*vai ... piangendo*) continua tacitamente in apertura del sonetto «*I' vo piangendo i miei passati tempi* | ... | senza levarmi a volo, abbiend'io l'ale...» (CCCLXV 1-3). L'oscillazione *cantando ... piangendo* rimanda alla melodia unica dell'Io sconsolato, «*Piansi et cantai*: non so piú mutar verso» (CCCXLIV 12), con un *piangendo* raddoppiato in chiusura del sonetto che segue, CCCLIV 14.

3. *vedendoti ... a lato*: vedendo vicini a te, vedendo avvicinarsi la notte e l'inverno. *la notte e 'l verno*: cioè l'*ora* e la *stagione* «men gradita» (v. 12, in rapporto rovesciato), quando l'usignolo non canta piú; ma anche il tempo oscuro e freddo dell'Io, «a mezza notte il verno» (CLXXXIX 2), «nel mio mare horribil notte et verno» (CCXXXV 11). Dice Plinio, *Nat. hist.* X 43: «hieme ipsa [luscinia] non cernitur».

4. *e 'l dí ... mesi gai*: e vedendo dietro di te il giorno e la primavera (in antitesi alla *notte* e al *verno* del v. 2, qui con movimento rinnovato dall'iperbato). I *mesi gai* riproducono sottilmente il *gais temps de pascor* (la primavera appunto) della tradizione trobadorica, come nel *plazer* attribuito a Bertran de Born «Be·m platz lo gais temps de pascor, | ... | e plaz mi, quan auch la baudor | de·ls auzels, que fan retentir | lor chan per lo boschatge» (cfr. nota a CCXIX 2); Arnaut de Maruelh, *Mout eron doutz*, 52-53: «abrils e mais | es d'autres temps plus gais».

5. *se ... sai*: la stessa allitterazione ai due capi del verso che connota il verso iniziale, a fusione delle due quartine già sintatticamente legate. *gravosi affanni*: le pene pesanti a sopportare (cfr. CCXII 12) che da sole annunciano lo scambio tra natura e persona, prima che sia enunciato il «simile stato» dell'amante, v. 6. *sai*: un conoscere interiorizzato dalla stessa tessitura fonica allitterante del verso che segue, *cosí sapessi ... simile stato*.

6. *cosí sapessi*: forse un riflesso del discorso di Dante nel sonetto *Con l'altre donne*, 5-6: «*Se lo saveste*, non poria Pietate | tener piú contra me l'usata prova» (*Vita Nuova* XIV). *simile stato*: la condizione dell'Io, uno stato parente dei *gravosi affanni* dell'uccellino immerso nella tenebra e nell'inverno.

7. *verresti in grembo*: con quel volo del *Vago augelletto* che al poeta non è con-

cesso (un altro silenzioso motivo di disparità tra le *parti*, v. 9). Forse un'eco del passero di Catullo II 2-4, «quem in sinu tenere | ... solet» (Santagata). *sconsolato*: pone una rima ricca con *lato*.

8. *a partir seco* ... *guai*: per spartire con lui i lamenti [*guai*; cfr. XXIII 65, CCCLV 11; qui in rapporto paronomastico con *gai*], per alternare le «note sí pietose et scorte», come nel sonetto dell'usignolo (CCCXI 4); da qui il gioco etimologico *partir* ... *parti* ... *pari* di legamento con le terzine, con forte richiamo al raddoppio *partir, partí* del sonetto che precede, CCCLII 12. In altro scambio con la natura la stessa clausola interna al quinario, CXXV 58: «*a partir teco* i lor pensier' nascosti» (Castelvetro).

9. *le parti*: cioè lo spartito e il 'libretto' dei due cantori tristi. Forse un'allusione al 'genere' provenzale del *partimen*, annunciata dal verbo *partir* (v. 8, cfr. introduzione a CCCLX), che le *Leys d'Amor* definiscono come «questios ques ha dos membres contraris, le quals es donatz ad autre per chauzir e per sostener cel que volra elegir», insomma una specie di *tenso*: «mas en partimen razona hom l'autre fag e l'autre questio» (vol. I, p. 344). *sarian pari*: sarebbero equamente distribuite (nel quadro d'un canto amebeo squilibrato); cfr. LXXXIV 9, CCXLIII 12: «et non è pari il gioco».

10. *quella cui tu piangi*: la stessa «consorte» perduta dell'usignolo, con lo stesso *forse* caritatevole tutto petrarchesco (CCCXI 1-2). Il verso dà contenuto a *vai* ... *piangendo* iniziale.

11. *di ch(e)*: della qual *vita* (di quella che è la mia «consorte»). Situazione speculare nel sonetto che segue, nella stessa posizione alla fine della prima terzina: «tutto fu in lei, *di che* noi Morte à privi» (CCCLIV 11). *tanto avari*: perché la Morte e il Cielo «cupidamente» tengono la donna, secondo il tema del sonetto *Quanta invidia ti porto, avara terra* (CCC 1-8). Simile clausola finale di verso in *Tr. Et.* 125: «e Morte, in sua ragion *cotanto avara*». La *Morte*, alla scadenza del primo emistichio quinario, fa eco alla *notte* del v. 3, sempre in clausola interna (al settenario).

12. *ma*: avversativa che pone l'accento sulla dubbia parità del gioco delle *parti* (v. 9), senza che per altro l'identificazione sia interrotta (v. 14), tenuta com'è stretta nel funzionale tessuto allitterante, *me Morte* ... *ma* ... *men* ... *membrar* ... *amari* ... *m(e)*. *la stagione et l'ora*: l'inverno che si avvicina e il giorno che muore (cfr. v. 3), l'autunno e la sera, l'oscurità dell'anno e della vita. «La coordinazione, con sentimento invertito, dell'inizio della *Commedia* ("l'ora del tempo e la dolce stagione" [*Inf.* I 43])» (Contini).

13. *col membrar*: insieme al ricordo, portando il ricordo. Ancora una vibrazione fonica di chiusura, posta dalla pseudo-rima con l'interno *parlar* dell'ultimo verso e con *-ari* della sede C. *dolci anni* ... *amari*: alternanza che nel dolce e nell'amaro riempie il «tempo passato» iniziale, v. 2. Tutto il verso è scritto dal poeta su rasura, insieme a *7 lora* del v. 12.

14. *a parlar teco*: segmento che sigla l'identificazione del poeta con l'*augelletto*, sia per la similarità con *a partir seco* (fine delle quartine) sia per l'equivalenza antica di *parlar* (dire parole in versi) e di *cantare* (v. 1). *pietà*: tenerezza (Tassoni). *m'invita*: forse un ricordo in clausola di «a lagrimar mi 'nvita» di Dante a Ciacco (*Inf.* VI 59). Rima ricca equivoca (franta) con *in vita*.

CCCLIV

Deh porgi mano a l'affannato ingegno,
Amor, et a lo stile stancho et frale,
per dir di quella ch'è fatta immortale
et cittadina del celeste regno;

dammi, signor, che 'l mio dir giunga al segno
de le sue lode, ove per sé non sale,
se vertú, se beltà non ebbe eguale
il mondo, che d'aver lei non fu degno.

Responde: «Quanto 'l Ciel et io possiamo,
e i buon' consigli, e 'l conversar honesto,
tutto fu in lei, di che noi Morte à privi.

Forma par non fu mai dal dí ch'Adamo
aperse li occhi in prima; et basti or questo:
piangendo i' 'l dico, et tu piangendo scrivi».

L'ora triste che invita al colloquio (CCCLIII 12-14) si stende su questo sonetto dove è introdotto Amore in persona a parlare e a sostenere quella «loda» intera, altrimenti irraggiungibile, della donna del Libro. Le *parti* sono ora pari (CCCLIII 9): il poeta pone il tema dell'unicità della *coniunx* perduta, dantescamente «fatta immortale | et cittadina del celeste regno», dubitando di toccarla mentalmente con le sue sole forze intellettuali e stilistiche (quartine); Amore, interlocutore privilegiato (XXXV 12-14) e abituale sostegno al colpo d'ala d'un dire adeguato all'alta materia trattata (CCCXXV 5-7, CCCLX 89-90), semplicemente gli fa eco in un raddoppio d'immagini (*Responde*, v. 9), coinvolto com'è nella stessa ammirazione e nella medesima perdita (terzine). L'ultimo verso, che in andamento fortemente binario vede l'Amore *dictator*, impedito dalle lacrime, fronteggiare lo *scriba dei* che piangendo scrive sotto dettatura («piangendo i' 'l dico, et tu piangendo scrivi»), sembra un controcanto al tirannico «Scrivi, | scrivi» e al pasto di lacrime del sonetto *Piú volte Amor* (XCIII 1-2, 14), lontano dall'esperienza dolorosa delle rime 'in morte', qui come altrove intrise di stilemi sacri che annunciano il clima della canzone alla Vergine.

Già tra le addizioni alla 'forma' Pre-Malatesta tra il 1369 e il 1372, il testo, numerato primitivamente 364, fa parte dell'ultima serie CCCLI-CCCLIV che nella vulgata precedeva la canzone *Vergine bella* CCCLXVI, prima che l'autore provvedesse di suo pugno a farla retrocedere in posizione piú interna mediante una numerazione marginale; cfr. introduzione a CCCXXXVI e a CCCLIII.

Sonetto su cinque rime secondo lo schema ABBA ABBA, CDE CDE. Assonanza di A con D, *-egno*, *-esto*.

1. *porgi mano*: soccorri, detto ad Amore (v. 2) come a Dio, su rintocco scritturale: «Et pauperi porrige manum tuam» (*Eccli* VII 36; *Iob* XIV 15); anche Virgilio, *Aen*. VI 370, «Da dextram misero...», citato nel *Secretum* I (p. 58); *Fam*. XXIII 12, 20. Ma il motivo dell'ingegno *affannato* e in difficoltà (cfr. nota a LXXX 39) è soprattutto in contatto con una preghiera di Agostino, in crisi intellettuale nei *Soliloquia*: «exaudi me *palpitantem* in his tenebris, et mihi dexteram porrige. Praetende mihi lumen tuum...» (*Sol*. II VI 9); cfr. CCXI 4, CCXIV 29, CCLVII 3-4; *Purg*. II 110-11 (Scherillo).

2. *stile stancho et frale*: cioè una scrittura affaticata, debole e insicura, di per sé inabile a *salire* all'altezza dell'oggetto trattato (v. 6); indicazione corrispondente allo «stil frale» (CLXXXVII 7), «debile stile» (LXXI 8, nota a CCCXXXII 48) e alle «stanche rime» (CCCXXXII 61), nonché al metaforico *calamum fatigatum* del *Secretum* III (p. 192), alla *stanca penna* di CCXCVII 14 e di *Tr. Et*. 137; cfr. note a XXIII 11-12, LXXIII 91 e a CCCXXXIX 12 («ché stilo oltra l'ingegno non si stende»).

3. *per dir di quella...*: per dire parole poetiche di lei che... Il primo emistichio rimodula «*a dir di lei* per ch'io cantai et arsi» di CCCXLV 3, il secondo è una variazione di «anzi pur viva, *et or fatta immortale*» di CCCXXXIII 10.

4. *cittadina ... regno*: ricordo di Beatrice «*fatta* de li cittadini di vita eterna» (*Vita Nuova* XXXIV 1); cfr. nota a CCCXLVI 2; LIII 44.

5. *dammi*: concedimi. L'anafora leggera *Deh* ... | *dammi* ad attacco dei due piedi della fronte accompagna allitterando l'accento sul *dir(e)* poetico, *per dir* (v. 3) ... *mio dir*. *signor*: Amore (v. 2), doppio di Apollo «poetarum deus», che in tutto il Libro sostiene lo slancio verso l'alto dell'ingegno e della scrittura; cfr. CCCXXV 5-7; CCVII 12-13, CCCVII 9-11, CCCIX 9. *'l mio dir giunga al segno*: le mie parole (poetiche) raggiungano il segno, il bersaglio (alto, irraggiungibile) dei suoi pregi degni di «loda»; tale il *signum* di altri luoghi paralleli, LXXXVII 4, CXXXIII 1, CLXXIV 6, CCCXXXII 25.

6. *lode*: plurale di *loda*, in accezione dantesca, con la stessa crisi linguistica davanti a «troppo alta matera» (*Vita Nuova* XVIII 9; *Donne ch'avete*, 3: «non perch'io creda sua laude finire»; *Vita Nuova* XIX). Soluzione *enjambante* di rallentamento, *segno* | *de le sue lode*, funzionale a quell'oggetto lontano. *ove ... non sale*: un bersaglio cosí alto, al quale il *mio dir* non può mirare da solo. Lo stesso tema in CCCLX 89-90, parole di Amore: «'l suo intellecto alzai | ov'alzato *per sé* non fôra mai». I vv. 7-8 enunciano, con richiamo allitterante ai due capi dei versi (*sale*, | *se* ... *se*), perché la poesia «non sale» davanti a tali ineguagliabili tratti di *vertú* e *beltà*.

7. *vertú* ... *beltà*: due grazie di madonna normalmente antitetiche e «nemiche» tra loro (CCXCVII 1-2), e infatti tenute separate da *se* ... *se* nella prolessi del doppio complemento oggetto; un *tutto* (v. 11) sconosciuto in natura. Con la stessa scansione: «quanta vede vertú, quanta beltade» (XXIX 54). *eguale*: pari a quella di lei; cfr. CCCXXXV 4.

8. *il mondo ... non fu degno*: variazione sul tema paolino del *mundus indignus* (*Hebr* XI 38), attivato nel 'pianto' *Che debb'io far?* con filtro dantesco; cfr. note a CCLXVIII 24 e a CCCXXV 77; anche nota a CCCXXXVIII 12 per il concorrente stilema sacro *mundus eum non cognovit*, secondo l'evangelista Giovanni, nel quadro dell'unicità di madonna assimilata a Cristo.

9. *Responde*: Amore, invocato a sostegno nelle quartine (v. 2), risponde formulando lui stesso le «lode» di madonna (vv. 9-13); cfr. CCCLX 150. *Quanto ... possiamo*: in sintonia con la «loda» dantesca della canzone *Donne ch'avete*,

CCCLV

O tempo, o ciel volubil, che fuggendo
inganni i ciechi et miseri mortali,
o dí veloci piú che vento et strali,
ora *ab experto* vostre frodi intendo:

ma scuso voi, et me stesso riprendo,
ché Natura a volar v'aperse l'ali,
a me diede occhi, et io pur ne' miei mali
li tenni, onde vergogna et dolor prendo.

Et sarebbe ora, et è passata omai,
di rivoltarli in piú secura parte,
et poner fine a li 'nfiniti guai;

né dal tuo giogo, Amor, l'alma si parte,
ma dal suo mal: con che studio tu 'l sai;
non a caso è vertute, anzi è bell'arte.

Niente di piú veloce del tempo nei suoi illusori intervalli di anni, giorni e ore, secondo modelli classici (in gran numero evocati in *Fam*. XXIV 1) e cristiani; e niente di piú ingannevole («ora ... vostre frodi intendo», v. 4), perché tutto ciò che vive passa e corre alla morte come una freccia, *tamquam sagitta* al fine destinato (v. 3). All'irreparabile *fuga temporis* (quartine) dovrebbe corrispondere una presa di coscienza altrettanto veloce («Et sarebbe ora, et è passata omai...», v. 9) con l'intenzione d'immobilizzare lo sguardo su quanto non è soggetto all'ordine temporale (prima terzina). Solo l'amore resiste nel flusso delle cose, non in quanto amore della cosa creata (il *male* dell'anima, v. 13), ma come *studio* appassionato per spiccare il volo verso l'alto (seconda terzina). Cosí il testo asimmetricamente è spartito tra il tema invadente della dispersione di sé nell'irreparabile mutamento (*ciel volubil, fuggendo, dí veloci, a volar v'aperse l'ali*) e un unico verso di *stabilitas* sentimentale: «né dal tuo giogo, Amor, l'alma si parte» (v. 12), dove la tradizionale schiavitú amorosa per una creatura fuggitiva e mutabile (tema di CCCL) è accampata come premessa (agostiniana) alla visione della verità stabile senza tempo e senza mutazioni.

Il testo, aggiunto nella 'forma' Pre-Malatesta tra il 1369 e il 1372, è copiato dall'autore nella vulgata dentro la serie dei trentuno componimenti finali, poi alterata mediante numerazione araba marginale; cfr. introduzione a CCCXXXVI; primitivamente numerato 338, seguiva il sonetto CCCL *Questo nostro caduco et fragil bene*, sul medesimo tema delle illusioni cadute, comune anche a *Tornami a mente* (CCCXXXVI).

49, «ella è quanto de ben pò far natura» (*Vita Nuova* XIX); cfr. CCXLVIII 1-2; anche CLIV 1-4, CLIX 1-4, nota a CXCIII 14. «*Quanto 'l ciel*, quanto a le virtú non volontarie, *et io possiamo*, cioè quanto ad esso Amore s'appartenea, che fu la grazia e la venustà ch'egli dato l'avea [cfr. CCCVII 12-14: «Seguilla Amor con sí mirabil cura | in adornarlo, ch'i' non era degno | pur de la vista...»] ... *e i buon consigli e 'l conversar honesto* [v. 10], che sono poi le volontarie» (Daniello, sulla scorta di Cicerone, che nel *De finibus* V XIII 36 distingue tra il genere delle virtú ingenerate da natura, «non voluntariae», e quello delle grandi e vere virtú «quas appellamus voluntarias»; parimenti Castelvetro, che distingue tra virtú «infuse» e «acquistate»).

10. *buon' consigli ... honesto*: comportamenti e consigli che indirizzano sulla via del bene (tema delle tre *cantilene oculorum*, LXXI-LXXIII) ed elette parole appartenenti alla sfera della *vertú*, cosí come *Forma* (v. 12) appartiene a quella della *beltà* (v. 7); cfr. *Tr. Fame* IIa 23-24: «il buon consiglio di guardare al fine, | da molti udito, ma da pochi inteso».

11. *di che ... privi*: della quale la Morte ci ha privati, con *tutto* quanto di meraviglioso era in lei (vv. 9-10); cfr. nota a CCCLIII 11. Il *noi* (complemento oggetto) contiene Amore e l'Amante, come nel raddoppio del *planctus* CCLXVIII 14-15 («del mio mal ti pesa et dole, | anzi del nostro»). La clausola interna *tutto fu in lei* è dantesca, *Par.* XXXII 109-11: «leggiadria | quant'esser puote in angelo e in alma, | *tutta è in lui*; e sí volem che sia» (l'angelo dell'Annunciazione).

12. *Forma par*: pari bellezza; in risposta alla beltà che «non ebbe eguale» nelle parole dell'amante (v. 7). Un riflesso della bellezza di Cristo secondo il Salmo XLIV 3, canto d'amore: «Speciosus forma prae filiis hominum, diffusa est gratia in labiis tuis». È la *forma corporis* che in Agostino e in Petrarca non comporta esclusione dalla bellezza dell'anima, *animae pulchritudo* o «forma miglior» (cfr. nota a CCCXIX 9), muovendo forse entrambi dall'ambiguità di Salomone innamorato di Sapienza: «amator factus sum formae illius» (*Sap* VIII 2; cfr. CXIX 36-37, 71). Castelvetro richiama Stazio, *Achil.* I 299: «atque ipsi *par forma* deae est». *non fu mai*: di per sé stilema dell'unicità della donna del *Canzoniere* nella storia del mondo, qui sommato alla formula di Adamo; cfr. note a CCCXLVI 8, CCCL 3 e 9. *dal dí ch'Adamo...*: cioè da quando furono creati il primo uomo e la prima donna. *Loci paralleli*: «le note non fur mai, dal dí ch'Adamo | *aperse gli occhi*, sí soavi et quete» (nota a CLXXXI 7-8), «et *senza par* poi che l'addorno | suo male et nostro vide in prima Adamo» (CLXXXVIII 3-4); cfr. CLXXXVII 5-6.

13. *aperse li occhi*: motivo del *Liber Genesis* III 5, quando gli occhi dell'uomo si aprono alla conoscenza del bene e del male; cfr. nota a CCCXXXIX 1; il che include il vedere la bellezza (XXIX 22) e vedere il vero (CCLXXIX 14). *in prima*: la prima volta. *et basti or questo*: quanto detto dall'amante (vv. 1-8) e da Amore (vv. 9-12), entrambi inabili ad arrivare al segno dell'infinita «loda» di madonna; cfr. XXIX 50-54; *Inf.* XVIII 98.

14. *piangendo ... scrivi*: ricordo d'un passo del *Liber de passione Christi* dello Pseudo-Bernardo, dove Maria dice al suo fedele che scrive sotto dettatura: «Sed quia glorifica flere non possum, *tu cum lacrymis scribe* quae cum magnis doloribus ipsa persensi» (PL CLXXXII, col. 1134); situazione similare in *Sen.* XIII 2: «et tu lacrimis scriberes et ego flens legerem» (Baglio, *Presenze dantesche*, p. 85). Segnale di coinvolgimento di Amore nell'esperienza dolorosa delle rime 'in morte', per cui Dante nell'ultimo sonetto della *Vita Nuova* XLI, *Oltre la spera*, 3-4: «intelligenza nova, che l'Amore | *piangendo* mette in lui, pur su lo tira» (De Robertis). Rima ricca con *privi*.

Sonetto su quattro rime secondo lo schema ABBA ABBA, CDC DCD. Assonanza in BC, *-ali*, *-ai*.

1. *tempo* ... *fuggendo*: tema del «labile tempus» di tanti luoghi del testo petrarchesco, in versi e in prosa; cfr. v. 6, XXX 13, LVI 3, CCLXIV 75; Virgilio, *Georg.* III 284: «Sed fugit interea, fugit inreparabile tempus», citato in *Fam.* XXIV 1, 5. *volubil(e)*: mobile, rotante; cfr. CCCXXV 106. Allusione al nono cielo, o Primo Mobile appunto, sul movimento del quale sono commisurati i movimenti dei cieli sottostanti ed è origine del tempo; cosí Dante, *Par.* XXVII 115-20: «Non è suo moto per altro distinto, | ma li altri son mensurati da questo, | ... | e come il tempo tegna in cotal testo | le sue radici e ne li altri le fronde, | omai a te può esser manifesto»; cfr. *Conv.* IV II 6; Ovidio, *Met.* X 519-20: «volatilis aetas | et nihil est annis velocius»; *Fasti* VI 771-72. Opportunamente Castelvetro: «In tre modi nomina il tempo: *tempo, ciel volubile* e *dí* [v. 3]. *Tempo* è nome generale, *ciel volubile* è cagione del tempo, ché altro non è tempo che misura del movimento del cielo. *Dí* è lo spazio del corso del sole d'oriente verso occidente tornante allo stesso oriente».

2. *inganni*: seconda persona singolare per l'unità intercambiabile di *tempo* e di *ciel* (cfr. nota al v. 1), laddove poi analiticamente si dice *vostre frodi* e *voi* (vv. 4 e 5). Per il motivo *Tr. Tem.* 86-87: «il volar e 'l fuggir del gran pianeta, | ond'io ho danni et inganni assai sofferto». *ciechi et miseri*: come il «Misero mondo» e *cieco* di CCCXIX 5-6 nell'illusione mondana, e come la «Misera ... e cieca gente, | che pon qui sue speranze in cose tali | che 'l tempo le ne porta sí repente!» del *Triumphus Eternitatis* 49-51; CCXVI 2.

3. *dí veloci piú che* ... *strali*: gli stessi «dí miei piú leggier' che nesun cervo» di CCCXIX 1, in altra somma d'immagini veterotestamentarie; *Sap* V 9-12: «Transierunt omnia illa tamquam umbra ... aut *tamquam sagitta* emissa in locum destinatum, ... ut ignoretur transitus illius»; anche *Iob* VII 6: «Dies mei velocius transierunt, ... et consumpti sunt absque ulla spe. Memento quia *ventus* est vita mea...» Altra variazione nella canzone alla Vergine, CCCLXVI 89-91: «I dí miei piú correnti che saetta | fra miserie et peccati | sonsen' andati».

4. *ora*: risponde a «or me n'accorgo» di CCCLI 4, con lo stesso tema del disinganno. *ab experto* ... *intendo*: capisco per esperienza diretta (uno dei pochi tasselli alloglotti del Libro, variante 'prosastica' e dottrinale del poetico «per prova», cfr. nota a I 7). *vostre frodi*: del tempo sentito lentamente nei suoi intervalli di anni, giorni e ore (vv. 1, 3, 9); gli stessi «'nganni | del mondo, ch'i' 'l conosco» di CCCLVII 5-6; cfr. CCCL 1-2.

5. *scuso* ... *riprendo*: assolvo voi [*tempo, ciel* e *dí*, come sostanze distinte che incrementano la 'frode' e la sofferenza] ... condanno me stesso (per le ragioni enunciate dopo, vv. 6-8); la stessa clausola «et me stesso reprendo» di CCVII 94.

6. *Natura* ... *ali*: immagine metaforica del volare veloce del tempo (XXX 13, L 2, CXXVIII 97, CCCLXVI 132 e CCCXXXV 8) insieme alla corsa naturale delle cose create. Nella lettera *Fam.* I 3, 2-3 a Raimondo Subirani: «"Volat enim etas", ut ait Cicero [*Tusc.* I XXXI 76; *Fam.* XXIV 1, 8], et "omnino nichil est aliud tempus vite huius, quam cursus ad mortem..."» (Agostino, *De civ. Dei* XIII 10); questi due *auctores* «velocitatem vite mortalis describentes, volare eam et currere asserunt». Nel *De remediis* (I 1) *Ratio* evoca ancora Cicerone piú Virgilio, *Aen.* V 217, con il tempo che vola «celeres neque commovet alas».

7. *a me*: forma enfatica contrapposta al dativo proclitico *v(i)*, v. 6. *diede occhi*: per vedere e per conoscere il bene e il male; cfr. CCCLIV 12-13. Ma non a caso il testo enfatizza solo i *mali* e il *mal(e)*, v. 13. *pur*: solamente, continua-

mente. *ne' miei mali*: in ciò che era male per me, l'amore per le cose soggette al tempo, al cambiamento e alla morte (escludendo quindi la *secura parte* del bene sempre uguale a se stesso, v. 10). In parallelo: «Tu che vedi i miei mali indegni et empi...», CCCLXV 5; cfr. nota a CCCXL 12. Per il tema *Tr. Tem.* 40-42.

8. *onde*: per questo guardare esclusivo nelle cose che *mira velocitate* corrono alla morte (*Fam.* XXI 12, 1). *prendo*: ho. Clausola dantesca della canzone *Tre donne*, 38-39: «*doglia e vergogna prese* | lo mio segnore» (Trovato); la stessa *vergogna* frutto dell'illusione e della *vana spes* del sonetto proemiale I 12 (cfr. LXVII 10), con richiamo interno alla canzone *I' vo pensando* che apre la Seconda Parte, 122-23: «et da l'un lato punge | *vergogna et duol* che 'ndietro mi rivolve». Rima derivativa con *riprendo*.

9-10. *Et*: elemento «energico» (Chiòrboli) ad attacco delle terzine, che aggiunge tacitamente impazienza alla *vergogna* e al *dolor(e)*. *sarebbe ora ... parte*: sarebbe l'ora (ma l'ora *è passata* ormai nel tutto che fugge e nello stesso intervallo tra pensiero e scrittura) di rivolgere gli occhi verso *piú secura parte* (cfr. VI 6); ciò che nel *Triumphus Temporis* è detto «in loco stabile» (v. 45), sottratto all'instabile e insicura condizione delle cose mortali, alla *fragilitas* e alla *mutatio* del vivere. Cosí Agostino con i suoi ricordi davanti a Dio, *Conf.* IV vi 11: «vide, quia memini, spes mea, qui me mundas a talium affectionum inmunditia, *dirigens oculos meos ad te* et evellens de laqueo pedes meos».

11. *et poner fine*: e sarebbe l'ora di mettere fine. *li 'nfiniti guai*: lamenti senza fine. Tema del Salmista, ricordato da Agostino nella grande pagina sul tempo delle *Confessioni*: «Quoniam defecit in dolore vita mea, et anni mei in gemitibus» (*Ps* XXX 11; *Conf.* XI xxix 39). Altra clausola dantesca, *Inf.* IV 8-9: «la valle d'abisso dolorosa | che 'ntrono accoglie d'infiniti guai» (Santagata). Intanto i lemmi *guai* e *sai* rimettono in circolazione le scelte timbriche del *Vago augelletto*, che ancora non ha finito il suo pianto (CCCLIII 5 e 8).

12. *né*: e non per questo, non per questo distogliere gli occhi dalle cose «che 'l Tempo preme, | che, mentre piú le stringi, son passate» (*Tr. Tem.* 41-42). *dal tuo giogo ... si parte*: l'anima si libera dalla schiavitú amorosa. Lo stesso antico, ovidiano ed evangelico *giogo* di Amore che attraversa il *Canzoniere*, feroce e dolce (XXIX 7, L 61, LXII 10, LXXIX 6, CXCVII 3, CCIX 7, CCLXX 1, CCCLX 38), ora sentito nel suo aspetto positivo (tema di CCCLI) come esclusione dal male (v. 13). Rima equivoca con il sostantivo *parte*.

13. *dal suo mal*: l'anima si libera, recede (*si parte*) dal male che è in lei, che è quello di «mortal cosa amar con tanta fede | quanta a Dio sol per debito convensi» (CCLXIV 99-100; CCCLXV 1-2). Amore quindi è incolpevole, come il Tempo (v. 5) e come Natura *Dei ministra* nella canzone CCCXXV. *con che studio*: con quale applicazione nel conoscere la vera essenza dell'amore; l'agostiniano (poi dantesco) *studium sapientiae* contro la *rerum falsitas* (*Conf.* VI x 17); cfr. CCCXXXIX 2.

14. *non a caso ... arte*: la virtú non viene per caso, ma è esercizio e disciplina. Ricordo di Seneca, *Ad Lucil.* XXIX 3: «non est ars quae ad effectum casu venit. Sapientia ars est» (Castelvetro); cfr. CCLXI 14.

CCCLVI

L'aura mia sacra al mio stanco riposo
spira sí spesso, ch'i' prendo ardimento
di dirle il mal ch'i' ò sentito et sento,
che, vivendo ella, non sarei stat'oso.

I' incomincio da quel guardo amoroso
che fu principio a sí lungo tormento,
poi seguo come misero et contento,
di dí in dí, d'ora in hora, Amor m'à roso.

Ella si tace, et di pietà depinta
fiso mira pur me; parte sospira,
et di lagrime honeste il viso adorna:

onde l'anima mia dal dolor vinta,
mentre piangendo allor seco s'adira,
sciolta dal sonno a se stessa ritorna.

A questo punto del Libro la voce iniziale *L'aura*..., ricca di risonanze per quel-l'alito di primavera oltramontana che circoscrive il luogo dell'amata a cominciare dal sonetto *Io mi rivolgo indietro* (XV), basta da sola a innescare il movimento d'avvicinamento all'Assente che in progressione caratterizza la sequenza del-l'Aura (CXCIV, CXCVI-CXCVIII). Qui *L'aura* è vicina e terrena, *mia* (*Laura mia* della sestina geminata CCCXXXII 50), ma insieme lontana e intemporale: giustappunto *sacra*, salendo nella gamma degli epiteti per i quali 'in vita' era stata *gentil*, *serena*, *celeste* e *soave* a ritrarre la doppia dolcezza del vento e della persona. Il nuovo epiteto *sacra* insinua nel sistema dell'Aura l'archetipico «aere sacro, sereno» di *Chiare, fresche et dolci acque* (CXXVI 10) con ulteriore santificazione di ritorni mentali sempre piú fitti da luoghi lontani («spira sí spesso»), prima la Provenza paese dell'amore, ora il cielo. Questo soffio di paradiso *spira* (e ispira) dentro uno stato d'abbandono, «al mio stanco riposo | spira...» (vv. 1-2), creando lo spazio d'un contatto che in sede finale si rivela come lo spazio d'una visione in sogno (v. 14), associabile alle apparizioni vicine nel ciclo dei colloqui immaginati sulla sponda del letto (CCCXL-CCCXLIII) che si concludono nella canzone *Quando il soave*, dove il medesimo spirito, confortevole e pungente, irrompe nella «vita stanca» del poeta e si dissolve in fine col sonno e col sogno (CCCLIX 1-3, 71). I ricordi ellitticamente enumerati da allora fino ad ora («I' incomincio da quel guardo ... | poi seguo...», seconda quartina) si specchiano nel silenzio dell'Altro («Ella si tace, ... sospira», prima terzina) in un tempo pa-

ri d'esecuzione, d'ascolto e di rapimento; il tutto è segnato dal *male* senza fine (prima quartina) che è anche causa del risveglio dall'estasi («dal dolor vinta, | ... a se stessa ritorna», ultima terzina).

Acquisto tardo della settima 'forma' Malatesta del Canzoniere (1371 o 1372 - 4 gennaio 1373), il testo, dapprima numerato 352, è trascritto nella vulgata a seguito del sonetto *E' mi par d'or in hora udire il messo* CCCXLIX (351), con qualche traccia di reciproca implicazione, come la stessa rima *-esso*, comune alla forte clausola interna «spira sí spesso» del v. 2, nonché la lenta misura del tempo *d'ora in hora* (v. 8). Se il ciclo dell'Aura 'in vita', con lo speculare sonetto 'in morte' *Sento l'aura* CCCXX, sono tardi e non prima del 1368 (Contini, Wilkins), disconviene considerare ancora il sonetto come un documento biografico dell'anniversario del 1352 (Cochin, già messo in dubbio dal Chiòrboli).

Sonetto su cinque rime secondo lo schema ABBA ABBA, CDE CDE. Consonanza di B con C, *-ento*, *-inta*, assonante con D, *-ira*.

1. *L'aura*: quel soffio-spirito-respiro che sull'ambiguità del grafema s'identifica con *Laura*, suscitando immagini e ricordi; come nel ciclo detto appunto dell'Aura (CXCIV, CXCVI-CXCVIII) e nella variante 'in morte' *L'aura et l'odore* (CCCXXVII), affettivamente in sintonia con «Sento *l'aura mia anticha*, e i dolci colli» di CCCXX 1 e con «*l'aura mia vital* da me partita» di CCLXXVIII 4; cfr. nota a CCXXVII 1. *mia sacra*: sacra a me. *stanco riposo*: un riposo pieno di stanchezza, un sonno pesante (v. 14), simile alla *quietem turbidam* di *Fam*. II 5, 2. Lo stesso contrasto nell'ossimorica reggia di Amore, *Tr. Cup*. IV 145: «stanco riposo e riposato affanno». Opportunamente Daniello richiama la situazione ovidiana non meno ambigua di Cefalo che invoca l'aura gentile, tragicamente confusa con una donna: «Aura petebatur medio mihi lenis in aestu, | auram exspectabam; requies erat illa labori. | "Aura" (recordor enim) "venias" cantare solebam...» (*Met*. VII 811-13).

2. *spira*: alita (portando quel refrigerio evocato in apertura di CCCXXVII). Lo stesso verbo, nella stessa soluzione *enjambante* (*al mio stanco riposo | spira*), ad attacco del terzo sonetto dell'Aura: «L'aura celeste che 'n quel verde lauro | spira...» (CXCVII), qui in tessuto allitterante, *riposo | spira sí spesso*. Altri *loci similes*: «L'aura soave che dal chiaro viso | move ... | per far dolce sereno ovunque spira» (CIX 9-11), «Se quell'aura soave de' sospiri | ... anchor par qui sia, | et viva, et senta, et vada, et ami, et spiri» (CCLXXXVI 1-4). *sí spesso*: corrisponde a *sovente* dei ritorni mentali di madonna, CCLXXXII 1-2. *prendo ardimento*: un ardire suggerito dalla consuetudine (*sí spesso*) delle visioni e dei colloqui in sogno, come nella vicina sequenza onirica CCCXL-CCCXLIII. L'assonanza interna *-endo*, *-ento* (poi ancora *vivendo*, v. 4) «reca non so qual eco di stupore» (Chiòrboli), comunque segnato da altro *enjambement* di rallentamento.

3. *il mal*: lo stesso *mal(e)* che chiude il sonetto precedente (in gioco fonico con *alma*, CCCLV 12-13), sempre alla clausola interna del primo emistichio quinario. *ò sentito et sento*: passato e presente, sentiti poi lentamente «di dí in dí, d'ora in hora» (v. 8).

4. *che ... oso*: quel male che, quando lei era viva, non avrei potuto dirle. In antico italiano il verbo *osare* (dopo negazione) ha il significato di 'potere' con sfumatura di 'osare', come in Stefano Protonotaro, *Assai mi placeria*, 10: «lo mal di ch'io non m'oso lamentare». Quasi un rinvio interno allo slancio impossibile di CLXIX 12-14: «et poi ch'i' aggio | di scovrirle il mio mal preso consiglio, | tanto gli ò a dir, che 'ncominciar non oso».

5. *incomincio da*: comincio a raccontare a lei (*dirle*, v. 3) a partire da... *guar-*

do amoroso: lo stesso *amoroso sguardo* che accende l'amore nel primo giorno, infatti posato sulle soglie del Libro nella ballata *Lassare il velo* (cfr. nota a XI 10).

6. *principio ... lungo tormento*: forse ancora un'eco delle *Metamorfosi*, quando Cefalo comincia appunto a narrare: «Gaudia principium nostri sunt, Phoce, doloris» (VII 796; nota al v. 1). Cosí all'inizio della visione di *Tr. Cup.* I: «Al tempo che rinova i mie' sospiri | per la dolce memoria di quel giorno | che fu principio a sí lunghi martiri»; cosí il *lungo martiro* annunciato dalla ballata XIV 14; cfr. CXVIII 3-4.

7-8. *poi seguo ... m'à roso*: poi continuo a dire come, tra gioia e dolore, Amore mi ha consumato di giorno in giorno, d'ora in ora. *misero et contento*: apposizione prolettica di *m(e)*, con altro petrarchesco *oxymoron*; nello stesso stato di tensione è l'anima amante che «stassi cosí fra misera et felice» (CLXXIII 11); cosí *Felix miser* è Platone nel suo *iter* conoscitivo secondo la postilla che Petrarca scrive in margine al suo *Timeo* (Parigino lat. 6280, c. 7; cfr. Fenzi, *Platone, Agostino*, pp. 537-52). *di dí in dí*: la stessa salmistica, agostiniana e dantesca scansione del tempo che passa (cfr. nota a CXCV 1; CCXXXVII 7), raddoppiata da *d'ora in hora* (cfr. note a CCLXXI 1, CCCXXXI 20-21), ripresa in apertura del sonetto che segue CCCLVII: «Ogni giorno mi par piú di mill'anni...». *m'à roso*: secondo l'immagine di amore come consunzione, corrosione e rodío che apre il sonetto *Mentre che 'l cor*, CCCIV 1-2; cfr. CCCLX 69-70. Rima *en écho* con *amoroso*.

9. *si tace*: verbo medio d'intimo coinvolgimento al lungo 'racconto' tratteggiato nella seconda quartina; un silenzio accompagnato dallo sguardo similmente partecipe, *fiso mira pur me* (v. 10); *Purg.* XXX 82: «Ella si tacque...» La stessa situazione sognata di CCCXLIII 10-11: «intentamente ascolta et nota | la lunga historia de le pene mie». *di pietà depinta*: dipinta con i colori della tenerezza. La stessa clausola a fin di verso nel sonetto *Piú di me lieta*, per cui cfr. nota a XXVI 3.

10. *fiso mira pur me*: continua a guardarmi con intensità. Interessante rovesciamento rispetto al *mirar fiso* estatico dell'amante in vari luoghi del Libro (XVII 8, CXXVII 13, CCCXXIII 31, CCCXXV 52, CCCLX 140), che trova corrispondenza nell'eccezionale contatto con la seconda sublime donna della canzone *Una donna piú bella*: «Pensosa mi rispose, et cosí fiso | tenne il suo dolce sguardo, | ch'al cor mandò co le parole il viso» (CXIX 88-90); indizio dunque d'una situazione di *raptus* contemplativo. *parte*: insieme, nello stesso tempo; valore avverbiale come in XLIII 13, CCIX 13, CCLVIII 3, CCLXIV 75, CCCXXV 39 e 60, CCCXLVI 11, CCCLXIII 5. *sospira*: verbo che attualizza *spira* iniziale (v. 2) mediante pseudo-rima interna derivativa, alludendo al gioco fonico di sostanze correlate *spira-spirto-respira* che caratterizza l'aura nelle terzine di CIX. La stessa situazione nel congedo della canzone CCCLIX 68-69: «et poi sospira | dolcemente».

11. *di lagrime ... adorna*: fa belli gli occhi di lacrime, piange tacendo e sospirando; cfr. note a CCLXXXV 8 e CCCXLIII 14; *lagrime honeste*, di visibile gentilezza, in sintonia con l'*onesto foco* (CCCLII 5), il *conversar honesto* (CCCLIV 10) e il *casto amore* (CCCLI 2) dei sonetti vicini. Daniello, non piú ripreso dai commentatori, cita Stazio, *Theb.* II 234-35: «tunc ora rigantur honestis | imbribus», posta l'equivalenza metaforica di *imber* con «Pioggia di lagrimar» (CLXXXIX 9).

12. *onde*: per quel silenzio, per quello sguardo e per quei sospiri e lacrime (prima terzina). *dal dolor vinta*: clausola affine in *Inf.* III 33, «nel duol sí vinta» (Scherillo).

13. *piangendo*: un pianto che appartiene ancora al momento dell'astrazione (*piangendo allor*), come sembra confermare l'attacco d'un sonetto di Cino, premesso a una mirabile visione: «Vinta e lassa era l'anima mia | e il core in sospirare e tragger guai, | tanto che nel dolor m'addormentai, | e nel dormir piangendo tuttavia» (Suitner, *Tradizione stilnovistica*, p. 119). Il gerundio è implicato col doppio *piangendo* finale di CCCLIV 14, che esalta il momento della scrittura dolorosa. *seco s'adira*: l'anima si contrista, si duole con e dentro se stessa per quel *mal(e)* non ancora passato (v. 3). Situazione parallela e speculare nel congedo della vicina canzone CCCLIX 67-70: «et poi sospira | dolcemente, et s'adira | con parole che i sassi romper ponno»; cfr. CLXXIX 1; Dante, *Amor, da che convien*, 19-24: «L'anima folle, che al suo mal s'ingegna | ... | incontro a sé s'adira» (Capovilla, *Studi*, p. 150).

14. *sciolta dal sonno*: come nella situazione finale di CCCXLIII 12-14, quando si dissolve il sonno, il sogno e la visione sul far dell'aurora, e come nell'*explicit* di CCCLIX 71. Cicerone in chiusura del *Somnium Scipionis*, *Rep*. VI XXVI 29: «Ille discessit: ego somno solutus sum» (Santagata). *a se stessa ritorna*: rientra in se stessa, torna in sé; «libera dal sonno, che lega i sentimenti, torna in se medesima e riconosce il sogno e i suoi pensieri» (Gesualdo), come nell'interruzione del momento estatico della prima *cantilena oculorum*: «però, lasso, convensi | che l'extremo del riso assaglia il pianto, | e 'nterrompendo quelli spirti accensi | a me ritorni, et di me stesso pensi» (LXXI 87-90). Non diversamente Agostino, sciolto dal legame delle illusioni: «respiro, resipisco, redeo ad me» (*Contra Ac*. II II 4).

CCCLVII

Ogni giorno mi par piú di mill'anni
ch'i' segua la mia fida et cara duce,
che mi condusse al mondo, or mi conduce,
per miglior via, a vita senza affanni:

et non mi posson ritener li 'nganni
del mondo, ch'i' 'l conosco; et tanta luce
dentro al mio core infin dal ciel traluce
ch'i' 'ncomincio a contar il tempo e i danni.

Né minaccie temer debbo di morte,
che 'l Re sofferse con piú grave pena,
per farme a seguitar constante et forte;

et or novellamente in ogni vena
intrò di lei che m'era data in sorte,
et non turbò la sua fronte serena.

La *fuga temporis* e il transito veloce delle illusioni (CCCLV) avvicinano il sentimento dell'ultimo giorno, desiderato («mi par piú di mill'anni») e temuto (v. 9), tra *cupio dissolvi* e *horror mortis* (*Fam.* XVII 3, 10). Questo sonetto apre un dittico interfacciato che esorcizza la paura del *tormentum mortis* attraverso il modello della doppia 'passione' e del doppio 'trionfo' sulla Morte di Cristo (prima terzina) e di Laura (seconda terzina): l'uno *mediator* tra l'uomo e Dio secondo Paolo e Agostino (*Hebr* IX 15, *1 Tim* II 5; *Conf.* X XLII-XLIII; *Fam.* X 3, 54), l'altra similmente «conducitrice ... de' miei passi» come Matelda (*Purg.* XXXII 83-84) e *dux itineris* dal temporale all'eterno; l'uno e l'altra vestiti d'umanità sofferente, appena ombreggiata in una cifra di martirio senza raffronto («con piú grave pena», v. 10), oppure sentita in un lento decesso senza nome («in ogni vena | intrò di lei», vv. 12-13). La tessitura dei due testi consecutivi è quella stessa medievalmente mischiata tra sacro e profano che connota sul nascere la liturgia amorosa nel sonetto *Era il giorno* (III), con quei *rai* cristologici che si confondono con i salvifici raggi-occhi-sole della donna del Libro: qui sotto forma della dolce *luce* o *lumen* sapienziale che orienta nelle tenebre (v. 6).

Il testo è copiato dall'autore nella vulgata nel periodo 1373 - 18 luglio 1374, numerato 353, prima dell'ultimo riassetto della parte finale dei *Fragmenta* mediante numerazione araba in margine; cfr. introduzione a CCCXXXVI.

Sonetto su cinque rime secondo lo schema ABBA ABBA, CDC DCD.

1. *Ogni giorno ... anni*: un solo giorno che passa mi appare lungo quanto mille anni. Sentimento del tempo solidale alla scansione «di dí in dí, d'ora in hora»

del sonetto che precede (CCCLVI 8), qui ad enfatizzare la lunghezza dell'interminabile attesa, come nelle note del sonetto CCCXLIX. *mi par*: forte clausola alla scadenza del primo emistichio settenario, ribattuta dai verbi tematici *contar* e *seguitar* nella medesima sede interna dei vv. 8 e 11, con eco marcata nel sonetto che segue, «col Suo morir *par* che mi riconforte» (CCCLVIII 7). *piú di mill'anni*: eco del Salmo LXXXIX 4, «Quoniam mille anni ante oculos tuos tamquam dies hesterna quae praeteriit» (Pozzi, *Bibbia*, p. 177), citato in *Sen*. X 4 (Santagata). *Loci paralleli*: «O misero colui che' giorni conta, | e pargli l'un mille anni!» (*Tr. Mor*. II 55-56), «Mill'anni parmi, io non vo' dir che morto, | ma ch'io sia vivo; pur, tardi o per tempo, | spero salir ov'or pensando volo» (sonetto extravagante responsivo a Ricciardo di Battifolle, *Conte Ricciardo*, 9-11; Solerti, XXIX).Tema di lontananza spazio-temporale già siciliano; re Federigo (o Ruggerone da Palermo), *Oi lasso, non pensai*, 27-28: «ed e' mi pare mille anni la dia | ched io ritorni a voi, madonna mia»; *Per la fera membranza*, 33-34: «e mille anni mi pare | che fu la dipartita...»; cfr. Cassata, *Federico II*, pp. XXIII-XXV.

2. *ch'i' segua ... cara duce*: nell'attesa di seguire la mia guida fidata; *fida ... duce*, come la Vergine Maria «fidata scorta» nel tempestoso mare dell'esistenza (CCCLXVI 68); come la «fidata scorta» e «Imaginata guida» che *conduce* attraverso l'opacità del vivere di CCLXXVII 8-9, «que, dux viarum omnium, torpenti ingenio calcar admovit ac semisopitum animum excitavit» del *Secretum* III (p. 144; cfr. Fenzi, nota 76, p. 366); la stessa guida «a morir ben» nel sonetto che segue, CCCLVIII 3. Notabile la tensione tra la coppia aggettivale affettiva *fida et cara* (cfr. CCCXXIX 3, CCCLIX 1) e il sostantivo rilevato *duce*, al femminile già in Dante con minor contrasto, *Inf*. VII 78, detto della Fortuna «ministra e duce» (Ferrari): uno squilibrio stilistico funzionale al parallelismo con Cristo della prima terzina; cfr. nota ai vv. 12-13. La parola in fin di verso, esaltata dalla rima derivativa con *conduce* («a la strada d'Amor mi furon duci», XXXVII 80), evidenzia altresí la trama verbale d'un sonetto di Cino da Pistoia, *Io son sí vago*, 8: «*seguo* solo il disio come mio *duce*», dove la stessa rima con *luce*, *(ri)conduce* e *traluce* nella quartine, nonché *inganno*, *danno* e *affanno* nelle terzine (De Robertis, *Memoriale*, pp. 170-71); ma la clausola *suo caro duce* è dantesca, detto di Saturno (*Par*. XXI 26), nel cui settimo cielo si drizza la scala d'oro che metaforizza l'ascesa contemplativa.

3. *mi condusse al mondo*: mi guidò per le vie del mondo, tortuose, intricate, piene d'affanni ('in vita'). Segmento «equivoco» (Muratori), che prende luce nell'opposizione con «or mi conduce, | per miglior via, a vita senza affanni» ('in morte'). La stessa immagine nella stessa alternanza tra passato e presente nel sonetto che segue: «seco fui in vita, et seco al fin son giunto» (CCCLVIII 13; cfr. CCCLVI 3). *mi conduce*: lo stesso verbo tematico che apre la seconda *cantilena oculorum*, con quel *dolce lume* «che mi mostra la via ch'al ciel conduce» (LXXII 3); cfr. *Purg*. XIII 16-21 (Santagata). Rima ricca derivativa con *duce*.

4. *via ... vita*: probabile eco evangelica, «Ego sum via, veritas et vita» (*Io* XIV 6), che anticipa l'evocazione di Cristo nelle terzine (v. 10); la *veritas* mancante si nasconde infatti negli *(i)nganni* | *del mondo*, che ancora fanno laccio (vv. 5-6). *per miglior via*: per una strada piú sicura; la *via veritatis* contrapposta alla *via perditionis* (*Sap* V 6-7, cfr. CCCLV 10). Tema evangelico del preparare le vie del Signore, «ad dirigendos pedes nostros in viam pacis» (*Lc* I 7). La *vita senza affanni* è la vita dei beati in cielo; cosí nella terza *cantilena oculorum*: «Pace tranquilla senza alcuno affanno, | simile a quella ch'è nel ciel eterna, | move da lor inamorato riso», cfr. nota a LXXIII 67-68.

5. *ritener*: trattenere dall'inseguirla (v. 2). *li 'nganni*: le stesse *frodi* del tem-

po e dello spazio denunciate in CCCLV 4; qui marcate dallo strappo dell'*enjambement*, *(i)nganni* | *del mondo*.

6. *ch'i 'l conosco*: perché io ora li conosco. Variante interna al tema del sonetto del tempo in fuga, CCCLV 4: «ora *ab experto* vostre frodi intendo». *tanta luce*: il *dulce lumen* sapienziale di gran parte del Libro, cfr. nota a LXXII 2-3.

7. *dentro* ... *dal ciel traluce*: trasfonde luce dal cielo nel cuore. Cosí nel sonetto *S'Amor novo consiglio*: «Imaginata guida la conduce, | ché la vera è sotterra, anzi è nel cielo, | onde piú che mai chiara al cor traluce»; cfr. nota a CCLXXVII 11; XCV 9-10. Rima ricca e derivativa con *luce*, speculare a quella di *duce* e *conduce* della prima quartina.

8. *ch(e)*: correlato a *tanta*, v. 6. *i' 'ncomincio*: richiamo interno a *I' incomincio* del sonetto precedente (CCCLVI 5), là con l'inizio d'un racconto, qui d'un calcolo, sempre nel quadro dell'inganno mondano. *a contar il tempo e i danni*: «a tener calcolo del tempo che rimane qui [quando un giorno sembra mill'anni, v. 1] e del danno che ne risulta» ogni giorno che passa (Zingarelli), giusta il messaggio del sonetto del terzo anniversario negativo, «Ciò che s'indugia è proprio per mio damno» (CCLXXVIII 12). Un *contar* che ambiguamente è anche un 'racconto', una confessione agostiniana articolata in parole, alla presenza di Dio (e di lei).

9. *Né* ... *di morte*: e non devo aver paura delle insidie della morte, che minaccia la sofferenza del trapasso e «l'eterno danno» (*Tr. Mor.* II 46-48); rintocco di *Eccli* XLI 5: «Noli metuere iudicium mortis».

10. *che* ... *sofferse*: quella morte che Cristo patí. *Re* come *Rex regum* di Paolo (*1 Tim* VI 15) e dell'*Apocalisse* XIX 16 (Castelvetro), ma anche *Rex gloriae* di Cristo sceso agli Inferi (*Ps* XXIII 7, cfr. CCCLVIII 6), oppure, trattandosi della Passione, *Rex Iudaeorum* titolo della croce, scritto per scherno e per ulteriore «pena» secondo i Vangeli sinottici (*Mt* XXVII 37, *Mc* XV 26, *Lc* XXIII 38, *Io* XIX 19). *con piú grave pena*: col massimo grado che il tormento della morte può raggiungere; cfr. *Tr. Mor.* II 28-30: «Al fin di questa altra serena | c'ha nome vita, ... | deh, dimmi se 'l morir è sí gran pena».

11. *per farme* ... *forte*: per fortificarmi nella costanza di seguire la via indicata (con rimando al messaggio di *seguire* del v. 2, di cui *seguitare* è variante intensiva). Altra allusione evangelica: «qui *sequitur* me non ambulat in tenebris, sed habebit *lumen* vitae [cfr. v. 6]» (*Io* VIII 12). L'aggettivo *forte* in fin di verso lancia un legame col sonetto che segue, dove lo stesso messaggio è ripreso mediante una rima derivativa a distanza, «col Suo morir par che mi *riconforte*» (CCCLVIII 7).

12-13. *or novellamente* ... *in sorte*: ora poc'anzi, in questo nostro tempo [*novellamente*, cfr. nota a XXVIII 7, XCII 11], la morte si è infiltrata in ogni linfa vitale di quella che mi era stata data per *dux itineris* su questa terra (*Ps* LXXIX 10, cfr. v. 2). Laura dunque come *figura Christi* al momento della morte lenta e dolorosa nel parallelismo delle due terzine; ma è notabile che nei due elementi della sirma la Morte non intervenga come soggetto agente, vista com'è obliquamente nella paura dello scrivente (v. 9). *data in sorte*: destinata per «fida et cara duce» al cielo (v. 2). Richiamo interno al venire «in sorte» di CCCLII 11.

14. *et non turbò* ... *serena*: senza alterare la serenità del suo volto (tema iniziale del sonetto che segue, CCCLVIII 1-2). *Loci paralleli*: «quella fronte, piú che 'l ciel serena» (CCXX 8), «scacciando de l'oscuro et grave core | co la fronte serena i pensier' tristi» (CCLXXXIV 10-11). La stessa celestiale *serenitas* del trapasso di madonna nella canzone delle Visioni, «lieta si dipartio, nonché secura» (CCCXXIII 71) e in *Tr. Mor.* I 166-72: «Pallida no, ma piú che neve bianca | che senza venti in un bel colle fiocchi | ... | Morte bella parea nel suo bel viso»; e anche, sul piano di corrispondenza tra natura e persona: «Lo spirto per partir di quel bel seno | ... | fatto avea in quella parte il ciel sereno» (*Tr. Mor.* I 151-53).

CCCLVIII

Non pò far Morte il dolce viso amaro,
ma 'l dolce viso dolce pò far Morte.
Che bisogn'a morir ben altre scorte?
4 Quella mi scorge ond'ogni ben imparo;

et Quei che del Suo sangue non fu avaro,
che col pe' ruppe le tartaree porte,
col Suo morir par che mi riconforte.
8 Dunque vien', Morte: il tuo venir m'è caro.

Et non tardar, ch'egli è ben tempo omai;
et se non fusse, e' fu 'l tempo in quel punto
11 che madonna passò di questa vita.

D'allor innanzi un dí non vissi mai:
seco fui in via, et seco al fin son giunto,
14 et mia giornata ò co' suoi pie' fornita.

Secondo elemento del dittico delle due sublimi Guide che insegnano a morire senza paura. Il testo che precede si chiude con la serenità dell'*exitus* di madonna (CCCLVII 14), e questo si apre con la *dulcedo* che fa bella la Morte, come nel toccante passo finale del primo *Triumphus Mortis*, «Pallida no, ma piú che neve bianca...» (vv. 166-72). Il doppio viatico prima spartito tra le due terzine di CCCLVII, qui è offerto nelle quartine, con ribaltamento iniziale dell'*amara mors* portato dai due primi versi, un po' isolati nel testo mediante la tensione agli estremi dei due segmenti speculari *Non pò far Morte ... amaro* contro *dolce pò far Morte*, che hanno ciascuno per centro visivo il *dolce viso* inalterabile nel pensiero. Le terzine riprendono l'immagine della vita come breve cammino d'un giorno, o *giornata* oscura che sentimentalmente s'interrompe prima del tempo, quando «madonna passò di questa vita» (v. 11); ma quei suoi piedi snelli delicati, una volta esitanti sull'erba di Valchiusa, hanno disegnato il percorso (v. 14, CCCXLVIII 7), come insinua il tacito raccordo col piede salvifico di Cristo, che per la rinascita di tutti infrange le porte della Morte (v. 6).

Il testo è copiato dall'autore nella vulgata nell'ultimo periodo 1373 - 18 luglio 1374, numerato 354, prima del riassetto finale mediante numerazione in margine; cfr. introduzione a CCCXXXVI.

Sonetto su cinque rime secondo lo schema ABBA ABBA, CDE CDE.

1. *Non pò far Morte*: clausola interna al quinario che richiama quella in fin di verso della sestina CCCXXXII 43, «Morte m'à morto, et *sola pò far Morte*»,

ripristinata infatti nel secondo verso, *dolce pò far Morte* nella figura chiastica complessa che caratterizza i due versi iniziali. *dolce viso*: la «fronte serena» di CCCLVII 14 nella continuità del discorso, nonché il «viso lieto» di CCCXXXII 44. *amaro*: la *quidditas* specifica dell'immaginazione della morte, secondo l'*Ecclesiastico* «O mors, quam amara est memoria tua» (XLI 1); *Tr. Et.* 129.

2. *dolce* ... *Morte*: ricordo della canzone di Dante, *Donna pietosa*, 73-79 (*Vita Nuova* XXIII), «Morte, assai dolce ti tegno; | tu dei omai esser cosa gentile, | poi che tu se' ne la mia donna stata | ... | Vieni...» (Ferrari), esteso fino al v. 8, «Dunque vien', Morte»; la stessa dolcezza tematica di *Spirto felice*, per cui nota a CCCLII 14.

3. *Che* ... *altre scorte?*: quali altre guide occorrono per morire serenamente? I *duces* al cielo (*scorte*, cfr. CCLXXVII 8, CCCLXVI 68) sono due, secondo quanto annunciato nelle terzine del testo che precede (CCCLVII 9-11 e 12-14), madonna e Cristo, *Quella* e *Quei che*..., vv. 4 e 5; anche Beatrice è «celeste scorta», *Par.* XXI 23. Il *ben* (qui avverbio) marca tutto il testo, *ogni ben* (v. 4), *è ben tempo* (v. 9), come segnale minimo d'uno stato d'animo inquieto vòlto dal negativo al positivo. Nell'autografo Vaticano *Chebisogna* «con espunzione dello stesso inchiostro sotto l'*a*» (Modigliani).

4. *mi scorge*: mi guida, in gioco etimologico con *scorte* e con *variatio* rispetto alla «cara et fida duce» che *mi conduce* nel sonetto CCCLVII 2-3. *Loci paralleli*: «al ciel ti scorge per destro sentero» (XIII 13), «et che mi scorge al glorïoso fine» (LXXII 8), «quella che già co' begli occhi mi scorse» (CCCXVI 7), cfr. nota a CCCLXVI 64. *ond(e)* ... *imparo*: dalla quale imparo ogni cosa buona (della vita e della morte).

5. *Quei* ... *non fu avaro*: Cristo, che versò tutto il suo sangue (soluzione litotica che esalta la *largitas* del Figlio, *non* ... *avaro*), perché «sine sanguinis effusione non fit remissio» (*Hebr* IX 22); cfr. CCCLVII 10-11.

6. *col pe'* ... *porte*: calpestò e infranse le porte della Morte. Richiamo al *Descensus Christi ad Inferos* per liberare Patriarchi, Profeti, Antenati e spogliare il Limbo: «Et ecce subito infernus contremuit, et portae mortis et serae comminutae et vectes ferrei confracti sunt ... Et ecce dominus Iesus Christus veniens in claritate excelsi luminis mansuetus, magnus et humilis, catenam suis deportans manibus Satan cum collo ligavit, et iterum a tergo ei religans manus resupinum eum elisit in tartarum, *pedemque suum sanctum ei posuit in gutture*, dicens...» (*Evangelia apocrypha*, ed. Tischendorf, VII-VIII, pp. 428-29). Al passo sembra fare riferimento anche l'epistola *Ve populo tuo, Criste Jhesu* delle lettere *Sine nomine* (XII): «Contrivisti portas ereas nostre captivitatis et vectes ferreos confregisti [*Ps* CVI 16; *Is* XLV 2] et humiliatos in compedibus pedes nostros vinctos in mendicitate et ferro ... solvisti». Il *Descensus* isola anche l'annuncio di David «Attollite portas principes vestras, et elevamini portae aeternales, et introibit rex gloriae...» del Salmo XXIII 7-9, citato dal Castelvetro; altra allusione nella lettera in versi a Virgilio, *Fam.* XXIV 11, 24-29.

7. *col Suo morir* ... *riconforte*: con la sua morte mi dà conforto, mi dà forza (a vincere la paura della morte, che anche Cristo *ut corpus* sentí al momento di morire, *Mt* XXVI 38, *Mc* XIV 34). Il verbo *par*, alla clausola interna del primo emistichio settenario e al centro della linea melodica del testo (*Non pò far* ... *pò far* ... *non tardar*...), dantescamente rimarca la visibilità a se stesso di quel sentimento, come nel luogo parallelo di CIX 13, «sempre in quell'aere *par che mi conforte*», per cui cfr. nota a LXIV 10. Implicazione tematica e verbale con il sonetto che precede: «per farme a seguitar constante et *forte*», cfr. nota a CCCLVII 11.

8. *vien', Morte*...: eco dantesca della canzone *Donna pietosa*, 73-79, «Morte,

assai dolce ti tegno; | ... | Vieni, ché 'l cor te chiede»; anche nella prosa, *Vita Nuova* XXIII 9: «Dolcissima Morte, vieni a me ... Or vieni a me, che molto ti disidero; e tu lo vedi, ché io porto già lo tuo colore». *tuo venir*: fa eco a *Suo morir* (v. 7), con la stessa azione lenta dell'infinito sostantivato rispetto al sostantivo corrispondente. *caro*: gradito, ma con quell'affetto che è già in *cara* del sonetto precedente, CCCLVII 2.

9. *Et non tardar*: segmento correlato a *vien(i)* del v. 8; su modello paolino, *Hebr* X 37: «Adhuc enim modicum aliquantulum, qui venturus est *veniet et non tardabit*». *ch'egli ... omai*: perché ormai è tempo di venire (con *egli* pronome impersonale, come *e'* del v. 10, e *ben* al solito rafforzativo, come in CXLII 39: «cerco, ché n'è ben tempo»). Tema dell'appressamento della morte comune a CCCXLIX 8: «pur devrebbe il tempo esser da presso».

10-11. *et se non fusse ... vita*: e se questo non fosse il tempo di morire, quello fu allorquando [*in quel punto*] madonna trapassò da questa all'altra vita, il giorno «che madonna passò», nota a CCCXLVI 3.

12. *D'allor ... mai*: da quel punto in poi non ho avuto un sol giorno di vita, giusta il *planctus* CCLXX 43, «e 'l mio vivere è morte»; cfr. CCCXXXII 43-44.

13. *seco fui in via*: sono stato con lei nel cammino della vita, «socius ... itineris» (*Gn* XXXV 3). Lo stesso *iter vitae* percorso con quella «che mi condusse al mondo» annunciato nel sonetto che precede (CCCLVII 3), con ripresa del tema della *via* alla *vita* (CCCLVII 4). *al fin*: alla fine del cammino della vita; cfr. CCCXXIII 55.

14. *giornata*: il cammino d'un giorno, e cristianamente il breve viaggio della vita come un giorno solo (Agostino, *Conf.* I VII 11; *Tr. Tem.* 61; *Secr.* III, cfr. Fenzi, nota 424, p. 415; *Fam.* XXIV 1, 29); altre occorrenze in XVI 6, L 8, CLXXVII 9, CCCII 8. *ò ... fornita*: ho finito il viaggio con i suoi stessi piedi, camminando con lei fino alla soglia della morte (e anche calcolando la vita sull'unità di misura di quel piede), secondo l'immagine del passo che tocca l'ultimo varco: «formidatum sepulcri limen irredituro pede transcendere» (*Fam.* X 3, 29). Per il verbo *fornire* cfr. XVI 2, XXXVII 18, nota a CCCXXXI 20-21.

CCCLIX

Quando il soave mio fido conforto
per dar riposo a la mia vita stanca
ponsi del letto in su la sponda manca
con quel suo dolce ragionare accorto,
tutto di pieta et di paura smorto
dico: «Onde vien' tu ora, o felice alma?»
Un ramoscel di palma
et un di lauro trae del suo bel seno,
et dice: «Dal sereno
ciel empireo et di quelle sante parti
mi mossi et vengo sol per consolarti».

In atto et in parole la ringratio
humilemente, et poi demando: «Or donde
sai tu il mio stato?» Et ella: «Le triste onde
del pianto, di che mai tu non se' satio,
coll'aura de' sospir', per tanto spatio
passano al cielo, et turban la mia pace:
sí forte ti dispiace
che di questa miseria sia partita,
et giunta a miglior vita;
che piacer ti devria, se tu m'amasti
quanto in sembianti et ne' tuoi dir' mostrasti».

Rispondo: «Io non piango altro che me stesso
che son rimaso in tenebre e 'n martire,
certo sempre del tuo al ciel salire
come di cosa ch'uom vede da presso.
Come Dio et Natura avrebben messo
in un cor giovenil tanta vertute,
se l'eterna salute
non fusse destinata al tuo ben fare,
o de l'anime rare,
ch'altamente vivesti qui tra noi,
et che súbito al ciel volasti poi?

Ma io che debbo altro che pianger sempre,
misero et sol, che senza te son nulla?

Il convegno immaginato in sogno nella vicina sequenza delle visioni (CCCXLI-CCCXLIII), con gesti e parole «intellecte da noi soli ambedui», è riproposto senza fratture in questo grande duetto tra gli amanti, condotto come un colloquio a battute asimmetriche intrecciate (*dico, et dice, poi demando, Et ella, Rispondo, dice*...), in una struttura drammatica alla maniera del secondo capitolo del *Trionfo della Morte* e della *Commedia*. Ma lei entra ancora liricamente nel testo come il soffio soave dell'Aura sullo «stanco riposo» (CCCLVI 1-2) e sulla torbida quiete del poeta (vv. 1-4), decorata di simboli meno araldici del candido ermellino in campo verde del primo *Triumphus Mortis*: i ramoscelli del lauro e della palma tratti dal suo «bel seno» annunciano infatti fin dalla prima stanza (vv. 7-8) l'infinita polivalenza del nome e della funzione di *Laura-Laurea* che attraversa il *Canzoniere*, qui non a caso riproposta mediante gli allotropi allusivi *l'aura de' sospir'* (v. 16) e *l'aureo nodo* (v. 56), ricordi dell'intera situazione e di sé. Il colloquio tra gli amanti insensibilmente si muove su due piani. Quello della donna che siede sulla sponda del letto come la bella donna Filosofia nella *Consolatio* di Boezio, amorevole e severa, insofferente a lacrime e querele («Quanto era meglio alzar da terra l'ali...», v. 39), ostile al linguaggio delle Muse «usque in exitium dulces» inabile a guarire le piaghe dell'anima («queste dolci tue fallaci ciance», quarta stanza), e che vuole interpretati i suoi *signa* distintivi: «palma è victoria, ... il lauro segna | trïumpho...» (quinta stanza). L'altro piano è quello dello scrivente che, come direbbe Leopardi, finge «poetando un sogno» di vero paradiso, e che reagisce alla decrittazione dei simboli ripristinando l'eterna ambiguità tra la chioma del lauro sempreverde con l'abbagliante intreccio sempre-presente di quei capelli d'oro: «Son questi i capei biondi, et l'aureo nodo | ... et quei belli occhi | che fur mio sol?...» (ultima stanza). Di fatto, a questo punto del Libro che si chiude sotto gli occhi d'un lettore stremato dalla tensione (e qui l'interesse massimo del testo, che nei suoi risvolti sapienziali è annunciato con segnali forti dalla canzone *Una donna piú bella assai che 'l sole* CXIX e da molteplici sintomi sparsi), il gioco tra cose e simboli, senso e sovrasenso, è talmente spinto, raffinato e connaturato alla *fabula* che può anche essere ribaltato. Sí, la donna dei *Fragmenta* assomiglia alla splendida creatura con occhi ardenti seduta sul letto di Boezio, che asciuga le lacrime della solitudine e della paura; all'agostiniana Sapienza da guardare dopo molto amore con *acies firma*, senza veli; alla bella e fiera Filosofia come la vede Dante nel *Convivio*; a Beatrice nell'Eden, guida al Paradiso ed essa stessa Teologia. Ma è anche quella rete di capelli biondi ora stretti ora sciolti che misurano il tempo, quello sguardo lucente come il sole sulla terra, registrati dalle infide Camene della poesia, le uniche che possono dettando parole umane rompere le pietre (v. 70) e diradare la tenebra del vivere e del conoscere.

Tra le aggiunte alla raccolta Malatesta, la canzone è trascritta dall'autore nella nona e ultima 'forma' del *Canzoniere* tra il 1373 e il 1374 insieme all'intero gruppo CCCLVI-CCCLXI; nella vulgata è numerata 355, prima del riassetto ottenuto mediante numerazione araba marginale, col risultato di diventare il ventiquattresimo dell'ultima serie di 31 componimenti dei *Fragmenta*; cfr. introduzione a CCCXXXVI. Il tardivo inserimento, la dichiarazione che sono passati «già molt'anni» dal funereo 1348 (v. 61), e soprattutto i fitti riferimenti a stilemi del Libro, quasi una chiave di lettura data a cose fatte con un di piú di eccipienti ben visibili, lasciano davvero pensare ad una datazione tarda (Cochin, Chiòrboli, Ponte, Pasquini), essendo anche l'omogeneo sonetto dell'Aura «sacra» ascrivibile ai tempi valchiusani solo per un motivo letterario, che per altro

Ch'or fuss'io spento al latte et a la culla,
per non provar de l'amorose tempre! »
Et ella: «A che pur piangi et ti distempre?
Quanto era meglio alzar da terra l'ali,
et le cose mortali
et queste dolci tue fallaci ciance
librar con giusta lance,
et seguir me, s'è ver che tanto m'ami,
cogliendo omai qualchun di questi rami! »

«I' volea demandar - respond'io allora -:
Che voglion importar quelle due frondi?»
Et ella: «Tu medesmo ti rispondi,
tu la cui penna tanto l'una honora:
palma è victoria, et io, giovene anchora,
vinsi il mondo et me stessa; il lauro segna
trïumpho, ond'io son degna,
mercé di quel Signor che mi die' forza.
Or tu, s'altri ti sforza,
a Lui ti volgi, a Lui chiedi soccorso,
sí che siam Seco al fine del tuo corso».

«Son questi i capei biondi, et l'aureo nodo
- dich'io - ch'ancor mi stringe, et quei belli occhi
che fur mio sol?» «Non errar con li sciocchi,
né parlar - dice - o creder a lor modo.
Spirito ignudo sono, e 'n ciel mi godo:
quel che tu cerchi è terra, già molt'anni,
ma per trarti d'affanni
m'è dato a parer tale; et anchor quella
sarò, piú che mai bella,
a te piú cara, sí selvaggia et pia
salvando inseme tua salute et mia».

I' piango; et ella il volto
co le sue man' m'asciuga, et poi sospira
dolcemente, et s'adira
con parole che i sassi romper ponno:
et dopo questo si parte ella, e 'l sonno.

sembra nascere laboriosamente negli scartafacci vent'anni dopo la morte di Laura, non prima del 1368; cfr. introduzione a CCCLVI.

Canzone di sei stanze di undici versi, endecasillabi e settenari. La stanza ha una fronte endecasillabica ABBA, sirma indivisa a rime baciate dopo diesi ACcDdEE; congedo uguale a parte della sirma, cDdEE. La prima rima irrelata del congedo *-olto* assuona con E *-onno*, oltre che con A della prima stanza *-orto* e con E della quinta *-orso*.

BIBLIOGRAFIA: Büdel, *Parusia Redemtricis*, pp. 45-50; Pasquini, *Canzone CCCLIX*, pp. 227-47; Petrini, *Resurrezione*, pp. 5-25; Boccignone, *Un albero piantato*, pp. 235-41.

[I]. 1. *Quando*...: avverbio temporale allusivo al 'rito' delle *visiones* in sogno, annunciato nell'*incipit* del sonetto «L'aura mia sacra al mio stanco riposo | spira sí spesso...» (nota a CCCLVI 2). *mio fido conforto*: la dolce, fidata e soccorrevole donna del Libro; il *mio fido soccorso* di CCXVI 13, con clausola similare in fin di verso. «È preso da Dante» (Castelvetro), detto di Beatrice, che similmente è «quella donna ch'a Dio mi menava»: «Io mi rivolsi a l'amoroso suono | del mio conforto; e qual io allor vidi | ne li occhi santi amor, qui l'abbandono» (*Par.* XVIII 7-9). La dittologia *soave* ... *fido* è sul piano del binomio affettivo *mia fida et cara* di CCCLVII 2.

2. *riposo*: pace, sollievo; lemma coniugato al soffio ristoratore dell'*aura* nei luoghi paralleli: «Ov'è l'ombra ... | ch'ôra et riposo dava a l'alma stanca...?» (CCXCIX 9-11), «L'aura et l'odore e 'l refrigerio et l'ombra | ... | lume et riposo di mia stanca vita» (CCCXXVII 1-3). Qui l'Aura è presente per riflesso del sonetto CCCLVI, «L'aura mia sacra al mio stanco riposo | spira sí spesso...»; cfr. CCCXXXI 16.

3. *ponsi* ... *sponda manca*: si pone sulla sponda sinistra del letto. La stessa situazione boeziana di lei che «pietosa s'asside in su la sponda» tratteggiata nel sonetto *Del cibo* (CCCXLII 8), con in filigrana la bella donna Filosofia che nella *Consolatio* si siede in fondo al letto, «in extrema lectuli mei parte» (I 1), e asciuga dolcemente le lacrime del suo fedele come in CCCXLII 9-11; qui il gesto d'asciugare gli occhi con «quella man che tanto desïai» è rinviato al congedo (vv. 67-68, cfr. introduzione a CCCXLII). Rispetto al modello letterario *josta l'esponda* di Bernart de Ventadorn (*Lancan vei per mei la landa*, 32) e rispetto a se stesso («et pietosa s'asside in su la sponda»), la sponda è in piú *manca*: «perché da quel lato piega il cuore, il quale ella conforta»; cosí Castelvetro e tutti i commentatori; probabilmente a ragione, specie ricordando Agostino e il sogno della Madre, dove Dio si piega sul cuore di lei: «Nam *unde illud somnium*, quo eam consolatus es...? *Unde hoc* [cfr. v. 6], nisi quia erant aures tuae ad cor eius...?» (*Conf.* III XI 19); cfr. CCCLVII 6-7; un modo per dire che la donna interpreta i desideri profondi del poeta come Dio quelli di Monica. In tema di visioni non è escluso un contatto con l'apparizione di Beatrice «in su la sponda del carro sinistra» in *Purg.* XXX 61 e 100-1.

4. *dolce ragionare accorto*: dolci e sagge parole, tipiche della sapiente donna del Libro (cfr. v. 28); «In silentio parole - accorte et sagge» (CV 61), «le soavi parolette accorte» (CLXXXIII 2; CCLIII 1), «L'accorta ... dolce favella» (CCXCIX 6).

5. *pieta* ... *paura*: *pietas* (forma nominativale anche dantesca, CXXVI 33, *Tr. Mor.* II 75; *Inf.* I 21), che si somma al terrore tipico dei sogni. Nel *De remediis* il *terrorem somniorum* e i *nocturnos metus* di Augusto e di Giobbe sognanti (II 86); in una lettera a Giovanni Colonna il *timor* per le immagini che popolano l'as-

senza: «Terruerant quoque me visa mea et somniorum imagines, que ... semel et iterum animam dormientis impleverant. Non quod ignorarem somniis temere non habendam fidem; sed sic est: hoc iter ingressus sum; iter, dico, vite huius labentis ad mortem...» (*Fam.* II 5, 1-2); cfr. CCCXXXV 1-2. Per il quadro culturale dei sogni classici e medievali cfr. Crevatin, *Il sogno del conquistatore*, pp. 139-166. *tutto ... smorto*: bianco come un morto; cfr. nota a XV 7, LXXIII 87, CXI 4; cosí Dante, *Inf.* IV 14-18, con tratto similare tra il color morto e una domanda inquieta: «cominciò il poeta *tutto smorto.* | ... | E io, che del color mi fui accorto, | dissi: "Come verrò, se tu paventi | che suoli al mio dubbiare esser *conforto*?"»; *Purg.* II 69 «maravigliando diventaro smorte» (Pasquini); *Purg.* IX 40-42: «da la faccia | mi fuggí 'l sonno, e diventa' ismorto, | come fa l'uom che, spaventato, agghiaccia» (Scherillo).

6. *Onde vien' tu*: da dove vieni; ricorda la domanda di Agostino «unde illud somnium ... Unde hoc...?» nel sogno di Monica; cfr. nota al v. 3. *ora*: in questo momento di stanchezza, di abbandono e di sconforto (v. 2, CCCLVI 1-2). *felice alma*: come ad attacco del sonetto CCLXXXII 1 «Alma felice...», in altro ritorno notturno di madonna.

7-8. *palma ... lauro*: i due *signa* interpretati nella quinta stanza (vv. 49-51) secondo l'arte dei sogni; qui due emblemi di riconoscimento nel sistema del *Canzoniere*: gli amati rami del lauro-Laura (XXX 24, LX 1-2, CXLII 13-14, CCCXVIII 9-11, ecc.; *rami* o *due frondi*, vv. 44 e 46) evocati in una lode di genitura sapienziale, «Quasi palma exaltata sum» (*Eccli* XXIV 18). Se l'alloro contiene suoi motivi di riferimento, la palma visivamente aggiunge l'immagine dei martiri che stanno davanti al trono dell'Agnello «amicti stolis albis, et palmae in manibus eorum»: anche le loro lacrime saranno asciugate, «et absterget Deus omnem lacrimam ab oculis eorum» (*Apoc* VII 9 e 17), come qui nel congedo, vv. 67-68. Luogo parallelo in CCXXX 12-14, in gran copia di simboli: «Non lauro o palma, ma tranquilla oliva | Pietà mi manda, ... | *e 'l pianto asciuga*, et vuol anchor ch'i' viva»; cfr. CCXCV 12. *bel seno*: la stessa clausola in uscita di *Tr. Mor.* I 151, «Lo spirto per partir di quel bel seno...», cfr. CXXVI 9, CLX 11.

9-10. *Dal sereno* | *ciel*: anche quest'indicazione di provenienza è un contrassegno della donna del Libro e del suo *habitat*, «là dove il ciel è piú sereno et lieto» (CXXIX 67; cfr. nota a CCCXII 1; CCCXLIX 13); qui con marcato *enjambement* tra aggettivo e sostantivo. *empireo*: il decimo cielo immobile, acceso di «pura luce» (*Inf.* II 21; *Par.* XXX 39; *Conv.* II III 8). *di quelle ... parti*: da quelle parti dove stanno «Li angeli electi et l'anime beate | cittadine del cielo» (CCCXLVI 1-2), perché «ogne dove | in cielo è paradiso» (*Par.* III 88-89).

11. *mi mossi*: come Beatrice in *Inf.* II 71-72, «vegno del loco ove tornar disio; | amor mi mosse...» (Pasquini). *vengo*: risponde a «Onde vien' tu», cosí come l'avverbio *sol* ('soltanto') «sembra implicitamente rispondere a quell'*ora*» del v. 6 (Chiòrboli). *per consolarti*: tema di tutte le *visiones* in sogno, intese come risarcimento naturale dell'assenza, «Solea lontana in sonno consolarme» (CCL 1), «Alma felice che sovente torni | a consolar le mie notti dolenti» (CCLXXXII 1-2), «Ben torna a consolar tanto dolore | madonna» (CCLXXXIII 9-10).

[II]. 12. *In atto et in parole*: con l'atteggiamento, con un cenno, e a parole; cosí Dante-personaggio davanti a Piccarda, ringraziando e chiedendo di sapere di piú in *Par.* III 91-95: «Ma sí com'elli avvien, s'un cibo sazia | ... | che quel si chere e di quel si ringrazia, | cosí fec'io con atto e con parola, | per apprender da lei qual fu la tela...» (Daniello); cfr. CCVI 18.

13. *humilemente*: con reverenza. Avverbio speculare a *altamente* della terza

stanza, v. 32. *Or donde*: da dove e da chi mai, come. Segmento che raddoppia «Onde ... ora» del v. 6, come nella domanda di Agostino nel sogno della Madre, «unde illum ... Unde hoc...?»; cfr. note ai vv. 3 e 6.

14-15. *stato*: condizione (d'amarezza, di sconforto; cfr. nota a CCCXLI 1-2). *triste onde* | *del pianto*: le amare lacrime che scorrono a fiumi; gli stessi occhi, «oculosque meos fletibus undantes» di Boezio, asciugati da Filosofia nella *Consolatio* (I 2). Analoga soluzione *enjambante* in CXXXV 20-21: «fra l'onde | d'amaro pianto»; e parallelamente nella sestina CCXXXVII 23-24: «de li occhi escono onde | da bagnar l'erbe»; cfr. LV 12. *di che ... satio*: delle quali lacrime non ti sazi mai. Tema classico e cristiano del *panis* e del *potus lacrimarum*, caratteristico dello stato amoroso; cfr. XCIII 14, nota a CCCXLII 1-2.

16. *coll'aura de' sospir(i)*: il metaforico «vento ... | di sospir'» di *Passa la nave mia* (CLXXXIX 7-8), nonché «fieri vènti | d'infiniti sospiri» nella simile tempesta affettiva di CCXXXV 9-10; cfr. nota a XVII 2. Qui con obliquo richiamo a *l'aura-Laura*, annunciata dal simbolo fonico del *lauro* della prima stanza (v. 8), poi da *l'aureo* nodo dell'ultima (v. 56); cfr. introduzione a CCCLVI. Quasi un ricordo di lei (quindi un'autocitazione) nel sonetto che appunto comincia «Se quel-l'aura soave de' sospiri | ch'i' odo di colei che qui fu mia | donna...», cfr. nota a CCLXXXVI 1. *per tanto spatio*: quanto dalla terra al cielo e dal temporale all'eterno; in controcanto al «poco spatio» che racchiude la vita dell'amante nel primo sonetto del guanto, CXCIX 2. Altro *enjambement* di rallentamento in soluzione allitterante, *sospir' ... spatio* | *passano* con gioco paronomastico con *satio*.

17. *passano al cielo*: forse un rintocco dantesco dal sonetto che chiude la *Vita Nuova*, «Oltre la spera che piú larga gira | *passa 'l sospiro* ch'esce del mio core» (XLI; Chiòrboli). *turban(o)*: effetto della *mentis perturbatio* dell'interlocutore, come quella di Boezio che addolora la bella Filosofia (*Cons.* I 1); nella fattispecie l'abbaglio sulla vera vita, enunciato nel resto della stanza (vv. 18-22), che produce tante lacrime e tanti sospiri.

18. *sí forte*: tanto duramente.

19. *di questa ... sia partita*: mi sia allontanata da questo «misero mondo» (CCXCIX 13, CCCXIX 5), dalla miseria umana; forse col ricordo della «terram miseriae et tenebrarum» (cfr. v. 24), avvolta dall'ombra della morte, del Libro di Giobbe (X 22); l'«umana miseria» di XXXII 2.

20. *miglior vita*: come in Dante, *Purg.* XVI 123, XXIII 76-77 «quel dí | nel qual mutasti mondo a miglior vita» (Santagata); cfr. v. 25.

21. *che ... devria*: la quale nuova vita ti dovrebbe piacere.

22. *in sembianti*: «nei segni di fuori» (Gesualdo), «in quel che appariva» all'esterno (Leopardi). *ne' tuoi dir(i)*: nelle tue parole (in versi); accordo dell'infinito sostantivato *dire*, come in Dante, *Perch'io non trovo*, 13; *Le dolci rime*, 74 (*Conv.* IV; fuori rima), con anticipo fonico della rima *-ire* della terza stanza.

[III]. 23. *piango ... me stesso*: risposta all'impossibile dispiacere che lei sia «giunta a miglior vita» (v. 20), tanto è stato l'amore manifestato e scritto (vv. 18-22) e la certezza «del tuo al ciel salire» (v. 25). L'interrogazione è formulata dopo, «A che pur piangi...?», v. 38.

24. *rimaso ... e 'n martire*: rimasto in mezzo alle tenebre e nel tormento, senza quel lume-sole che è la donna dei *Fragmenta*, «rimaso senza 'l lume ch'amai tanto» (CCXCII 10); cfr. CCCXXXVIII 1-2; su modello salmistico «Sedentes in tenebris et umbra mortis» (*Ps* CVI 10; cfr. CCCXLIX 12).

25. *certo sempre*: con la certezza, ora come allora. *del tuo al ciel salire*: della tua ascesa al cielo; *variatio* rispetto al giungere «a miglior vita» della seconda stanza, v. 20.

26. *come* ... *da presso*: certo come di cosa che si vede con gli occhi da vicino (senza l'aiuto di quell'*occhio interno* che accompagna il volo di madonna verso il cielo nell'ultima terzina di CCCXLV; cfr. nota a LIII 102-3). Il resto della stanza spiega perché l'ascesa in cielo fosse percepibile in terra, sia pure sotto forma attenuata d'una domanda (vv. 27-33).

27. *Dio et Natura*: il Creatore e Natura *artifex*, le due entità congiuntamente agenti nei testi della lode di madonna. Cosí nella terza *cantilena oculorum*: «poi che Dio et Natura et Amor volse | locar compitamente ogni virtute | in quei be' lumi» (LXXIII 37-39); cfr. CLIV 1-4, CLIX 1-4, note a CCXLVIII 1 e 2, CCCLIV 9. *avrebben*: avrebbero.

28. *cor giovenil* ... *vertute*: antico motivo classico e cristiano del *puer senilis*, della *senectus cordis*, o maturità dello spirito sotto una chioma di capelli biondi (CCXIII 3, CCXV 3). Parallela la lode sapienziale di XXXVII 102-3: «e 'l bel giovenil petto, | torre d'alto intellecto», nonché l'elenco delle virtú che «nel cor giovenil natura mise» di *Tr. Et.* 90; *Tr. Mor.* II 15.

29. *salute*: *aeterna salus* e salvezza eterna (*Hebr* V 9), promessa agli eletti del Signore; cfr. v. 66.

30. *non fusse destinata* ... *fare*: non fosse predestinata alle tue operazioni virtuose. Il verbo è di san Paolo, già avvertito da Vellutello e Daniello che citano *Rom* VIII 30: «Quos autem praedestinavit, hos et vocavit; et quos vocavit, hos et iustificavit; quos autem iustificavit, illos et glorificavit»; anche *Rom* I 4 e VIII 29; *Eph* I 11; *1 Cor* II 7.

31. *o* ... *rare*: o tu eletta tra le anime elette; cfr. CCCXLVII 5.

32. *altamente* ... *qui tra noi*: latente tensione tra l'altezza spirituale e la bassezza del vivere che in chiaro produce l'ossimoro cristiano dell'«altissima humiltate» di Maria (CCCLXVI 41) e della Vergine «umile e alta piú che creatura» secondo *Par.* XXXIII 2; di fatto *altamente* prepara lo spicco verso il cielo del verso che segue, «al ciel volasti». Cosí l'interpretazione «nobilmente» e simili (da Leopardi in poi) risulta povera. *qui tra noi*: quaggiú in terra; cfr. LXXVII 10, CCLXVII 8, CCLXVIII 36.

33. *súbito* ... *volasti*: risponde a «Tosto disparve» di CCCL 12, nonché a lei «con li angeli ... alzata a volo» di CCCXLV 13 e a «volando tanto su nel bel sereno» di CCCXLIX 13; cfr. XXVIII 78.

[IV]. 34. *Ma io*: come nella domada senza risposta di CCXCI 7, «ma io che debbo far...?». *che debbo* ... *sempre*: che altro devo se non versare lacrime in continuazione. Il verbo *piangere* rimette il discorso dell'amante nella situazione iniziale della terza stanza, «Io non piango altro che me stesso» (v. 23), con risposta segmentata alla domanda «A che pur piangi...?», rinviata al v. 38, fino al conclusivo «I' piango» del congedo, v. 67.

35. *misero et sol*: solo e privo di tutto. Quasi un'autocitazione di «Et m'ài lasciato qui misero et solo» nel sonetto della fenice 'in morte', in collocazione rovesciata entro il verso, cfr. nota a CCCXXI 9. *son nulla*: un'eco di Giobbe in mezzo alle lacrime, «Redactus sum in nihilum» (*Iob* XXX 15).

36. *Ch'or fuss'io* ... *a la culla*: fossi morto in fasce, sempre sul tono di Giobbe dolente, «Quare non in vulva mortuus sum? ... cur lactatus uberibus? (*Iob* III 11-12); Daniello cita un'elegia di Properzio, II XIII 43-44: «Atque utinam primis animam me ponere cunis | iussisset quaevis de Tribus una Soror!» Con il medesimo modulo dell'infante: «da le fasce et da la culla» (LXXII 52), «lodando piú il morir vecchio che 'n culla. | Quanti son già felici morti in fasce!» (*Tr. Tem.* 135-36), «La balia, le mie fasce e la mia cuna | ho biastemato mille fiate...» (sonetto extravagante, tràdito dal codice Casanatense 924, *In cielo, in aria, in terra*,

ricordato dal Chiòrboli (vv. 9-10; Solerti, XIII); cfr. CLXXIV 3. In *fuss'io* la forma ottativa tipica, XXII 31, CCXXXVII 31, CCCXIII 13.

37. *per non provar ... tempre*: per non dover sperimentare nulla dei contrastanti passaggi dello stato amoroso, della stessa natura di Amore (*de* è partitivo); cfr. nota a XXXV 10; LV 15.

38. *A che pur piangi ... distempre?*: perché piangi e ti struggi (con *pur* che fa eco al «pianger sempre» del v. 34), a restituzione della doppia domanda di Filosofia a Boezio: «Quid fles, quid lacrimis manas?» (*Cons.* I 4), con lo stesso suggerimento di diffidare delle «dolci ... ciance» delle Muse (v. 41) e di guardare a lei (v. 43). La situazione assomiglia non a caso a quella di Beatrice, che invita il personaggio-poeta a deporre «il seme del piangere», *Purg.* XXXI 46-60 (Pasquini). Anche qui un ritorno all'indietro, ripristinandosi la situazione del sonetto *Se lamentar augelli*, altra *visio* sia pure ad occhi aperti: «Deh, perché inanzi 'l tempo ti consume? | ... a che pur versi | degli occhi tristi un doloroso fiume?» (CCLXXIX 9-11). Per *distempre* cfr. LV 14 (sempre con rima ricca e derivativa con *tempre*), nota a CCXXIV 13; *Tr. Mor.* II 136 (in rima con *sempre* e col verbo *tempre*); *Purg.* XXX 94-96 (Carducci).

39. *alzar ... l'ali*: sollevarsi da terra, con quella spinta verso l'alto siglata dalla metafora del volo in molti luoghi del Libro, dalle salmistiche «penne in guisa di colomba» di LXXXI 13-14 alle ali librate sulle *cose mortali* «che son scala al Fattor» di CCCLX 137-39; cfr. CCLXIV 6-8, CCCVII 1, CCCXXXIX 2.

40-42. *et le cose mortali ... giusta lance*: e quanto era meglio pesare [*librar*] con equità le cose terrene e soppesare queste tue dolci parolette vane. Il bilanciamento tra la bellezza delle *res mortales* e la vera *pulchritudo* delle *res immortales*, apprezzabili nel colpo d'ala della mente, è un tema di Agostino (cfr. introduzione a CCCXXXIX), consapevole che le cose belle terrestri sono pesi e impedimenti al volo dello spirito. Il tema delle «dolci ... ciance», dolci parole della poesia che possono e non possono toccare il vero (e per questo *fallaci*), porta invece alla situazione di Filosofia che caccia dal letto di Boezio le Muse della parola incantatrice per richiamarlo alle Muse del pensiero: «Sed abite potius, Sirenes usque in exitium *dulces*, meisque eum Musis curandum sanandumque relinquite» (*Cons.* I 1). La parola *ciance* (*Par.* XXIX 110) è anche in *Tr. Cup.* III 50, con sfumatura amorosa. *lance*: singolare, un *unicum* petrarchesco; è il latino *lanx*, ciascuno dei due piatti della bilancia, nella frase fatta del pesare e valutare *aequa lance*. Il verbo *librar(e)*, pesare con la bilancia o *libra*, anche nella ricercata tessitura in rima di CXCVIII 8: «in frale bilancia appende et libra»; cfr. anche nota alla canzone CCLXIV 130-31.

43. *et seguir me*: ancora in dipendenza di «Quanto era meglio» (v. 39), come terza condizione alla serenità del pensiero. Non diversamente Beatrice, con la stessa antica metafora del volo, *Purg.* XXXI 55-58: «Ben ti dovevi, per lo primo strale | de le cose fallaci, *levar suso* | *di retro a me* ... | Non ti dovea gravar le penne in giuso...». *s'è ver ... m'ami*: a ripresa di «se tu m'amasti» della seconda stanza, v. 21, con insistenza sulla fedeltà a una scelta.

44. *omai*: alla fine, dopo tante lacrime. *qualchun di questi rami*: un qualche ramoscello della palma e del lauro, rimasti nelle pieghe di quel «bel seno» all'inizio della *visio* (vv. 7-8), non senza un moto di curiosità dilazionata che la quinta stanza registra, «I' volea demandar...» (vv. 45-46).

[V]. 45. *demandar*: domandare, in aggiunta al primo quesito «Onde vien' tu...?» (v. 6), cui segue l'ostensione dei due *signa* della palma e del lauro. Cosí nel colloquio con la radiosa donna piú bella del sole e annunciatrice di verità, CXIX 61: «I' volea dir...».

46. *importar*: comportare, significare; come nel ragionamento scientifico di Dante, *Le dolci rime*, 89-91: «nobiltate in sua ragione | importa sempre ben ... | come viltate importa sempre male» (*Conv*. IV; cosí anche nella prosa, *Conv*. IV XVIII 1). *quelle due frondi*: quei due ramoscelli tratti dal suo bel seno (vv. 7-8).

47. *ti rispondi*: risponditi (imperativo).

48. *tu ... l'una honora*: tu che tanto celebri una delle due frondi con la tua penna (il lauro-Laura delle «rime sparse», con tutta la gamma dei significati simbolici; cfr. CLXI 5-6, CCLXIII). Un'eco della pseudo-etimologia di Isidoro: «Laurus a verbo laudis dicta» (*Etym*. XVII VII 2).

49. *palma è victoria*: il ramoscello di palma significa vittoria, sugli altri e su sé (v. 50). Isidoro, *Etym*. XVII VII 1: «Palma dicta quia manus victricis ornatus est ... Est enim arbor insigne victoriae»; cfr. CCXXX 12; *Tr. Pud*. 96; *Par*. IX 121-22 e XXXII 112-13: «perch'elli è quelli che portò la palma | giuso a Maria...» Alloro e palma insieme nella tradizione simbolica cristiana rappresentata da sant'Ambrogio, che già somma sacro e profano, *Exameron* III 13: «Laurus et palma insigne victoriae: lauro victorum capita coronantur, palma manus victricis ornatus est. Unde et ecclesia ait: Dixi, ascendam in palmam, tenebo altitudines eius...» (Boccignone). La parola *victoria* pone un forte rintocco alla rima *-ora* alla clausola interna del primo emistichio quinario. *giovene anchora*: a ripresa del tema «in un cor giovenil tanta vertute» della terza stanza, v. 28.

50. *vinsi il mondo*: citazione delle parole di Cristo secondo Giovanni, XVI 33: «confidite, ego vici mundum» (Castelvetro), incrociata con *1 Io* V 4: «Quoniam omne quod natum est ex Deo vincit mundum, et haec est victoria quae vincit mundum, fides nostra». *segna*: designa, «dinota» (Gesualdo, Leopardi).

51. *trïumpho*: perché l'alloro è pianta «tam cesarea quam poetica» che incorona i vincitori (*Coll. laur*. XI 15-25), per cui è «Arbor victorïosa trïumphale, | honor d'imperadori et di poeti» (CCLXIII 1-2, cfr. nota a CCXXV 10); qui il trionfo della *fortitudo animi* anticipato nel dittico CCCLVII-CCCLVIII. *ond'io*: del quale trionfo. Motivo enunciato in CCCXIII 9-11: «e 'n cielo | ove or trïumpha, ornata de l'alloro | che meritò la sua invicta honestate», di genitura sapienziale: «et in perpertuum coronata triumphat, incoinquinatorum certaminum praemium vincens» (*Sap* IV 2).

52. *mercé ... forza*: per la grazia di Cristo che mi dette forza a vincere il mondo e me stessa. Da sole infatti le opere umane non sarebbero 'degne', secondo san Paolo, *Rom* VIII 18: «non sunt condignae passiones huius temporis ad futuram gloriam quae revelabitur in nobis» (Castelvetro). Il verso richiama internamente i sonetti delle due celesti Guide e le pene che il «Re sofferse ... | per farme a seguitar constante et forte» (CCCLVII 10-11, CCCLVIII 7). *che mi die' forza*: clausola forse dantesca, *Cosí nel mio parlar*, 26: «chi ti dà forza?» (De Robertis, *Memoriale*, p. 160). La formula *mercé di quel Signor che...* è stilnovistica, dove il signore è Amore, come nella ballata di Cavalcanti *La forte e nova*, 16-17 (Dotti), e in Cino, *incipit* del sonetto «Merzé di quel signor ch'è dentro a meve» (Santagata).

53. *altri*: il solito ambiguo pronome indefinito del *Canzoniere*, qui ad indicare la Morte dello spirito; cfr. note a LXXXI 10-11 e a XXXVI 7; «la potenza del mondo, la potenza del vecchio Adamo, la potenza del diavolo» (Castelvetro). *ti sforza*: ti fa forza, ti vince con la sua forza; come nel sonetto del Po, sempre in rima derivativa con *forza* (CLXXX 8).

54. *a Lui ... a Lui*: a Cristo (v. 52).

55. *sí che siam Seco*: cosí da essere noi due insieme con Lui. Richiamo interno al tema portante dei sonetti delle *visiones* in sogno: «prega ch'i' venga tosto

a star con voi» (CCCXLVII 14), «m'impetre gratia, ch'i' possa esser seco» (CCCXLVIII 14), «ch'i' veggia il mio Signore et la mia donna» (CCCXLIX 14). *al fin ... corso*: alla fine del cammino della vita; cfr. CCCLVIII 13. Rima *en écho* con *soccorso*.

[VI]. 56. *capei biondi ... l'aureo nodo*: i segni distintivi della donna terrena, ambiguamente sovrapposti agli emblemi del sogno, palma e lauro della quinta stanza; dai «biondi capelli» della ballata XI 9, annunciatrice di sovrasensi, alle «chiome bionde» del terzo sonetto dell'Aura CXCVII 9, ai «capei crespi et biondi» e al «laccio d'òr» del *planctus* CCLXX 57 e 61.

57. *ch'anchor mi stringe*: quella rete di capelli biondi, o *aureo nodo* o *laccio d'òr*, che ancora lega e imprigiona l'amante; come le chiome dell'Aura: «torsele il tempo poi in piú saldi nodi, | et strinse 'l cor d'un laccio sí possente, | che Morte sola fia ch'indi lo snodi» (CXCVI 12-14), «né posso dal bel nodo omai dar crollo, | ... | dico le chiome bionde, e 'l crespo laccio, | che sí soavemente lega et stringe | l'alma...» (CXCVII 7-11); cfr. LIX 4-5, LXXI 51, XC 2, CXCVIII 10, CLXXV 2-3, CCXXVII 1-4.

58. *che fur mio sol*: che furono la mia luce. Qui il simbolo è ammesso in quanto occhi-sole-lume che illuminano le tenebre del vivere; come altrove nel Libro: «cosí sempre io corro al fatal mio sole | degli occhi» (CXLI 5-6), «ai segni del mio sol l'aere conosco» (CLIII 14), «Mirando 'l sol de' begli occhi sereno» (CLXXIII 1), «et mai non volsi | altro da te che 'l sol de li occhi tuoi» (nota a CCCXLVII 11). *li sciocchi*: gli stolti, gli insipienti, che non capiscono ed errano nelle tenebre. Motivo sapienziale, con gli *stulti* contrapposti ai *sapientes*: «Homines stulti non apprehendent illam [la Sapienza], et homines sensati obviabunt illi; homines stulti non videbunt eam...» (*Eccli* XV 7); «stultus in tenebris ambulat» (*Eccle* II 13-14); cfr. LI 11, CCCLXVI 21; *Tr. Mor.* I 171; *Inf.* VII 70-71 e XX 27.

59. *né parlar ... a lor modo*: e non parlare o pensare come loro; perché, rispetto ai sapienti che nascondono il sapere, «os autem stulti confusioni proximum est» (*Prov* X 14).

60. *Spirito ignudo*: puro spirito, come nella variante primitiva della canzone *Nel dolce tempo* (nota a XXIII 141) e in XXXVII 120, CXXVI 19; *Tr. Mor.* I 2. *mi godo*: verbo medio d'intima partecipazione alla gioia celeste e sublime *delectatio* («Beata s'è...», CCCXLI 9); cfr. *Inf.* VII 96.

61. *quel che tu cerchi*: il «velo» corporeo, come in CCCII 10-11, «quel che tanto amasti | e là giuso è rimaso, il mio bel velo». *è terra*: cenere tornata alla terra. Altro richiamo a soluzioni interne dei *Fragmenta*, come nel 'pianto' *Che debb'io far?*, «Oïmè, terra è fatto il suo bel viso...», per cui nota a CCLXVIII 34; «tal ch'è già terra, et non giunge osso a nervo» (CCCXIX 8), «Vergine, tale è terra...» (CCCLXVI 92). *già molt'anni*: da tanto tempo ormai; cfr. nota a CCXCVI 1-4.

62-64. *ma per trarti d'affanni ... quella | sarò*: ma per trarre te dall'angoscia mi è concesso di apparire tale quale tu mi cerchi (v. 61), e quella stessa ancora una volta sarò, con la mia «rivestita carne», «poi ch'avrà ripreso il suo bel velo» (*Tr. Et.* 143), al giudizio finale. Altra movenza dantesca, *Purg.* XI 136: «e lí, per trar l'amico suo di pena...». *piú che mai bella*: ripresa anche verbale del *planctus* CCLXVIII 42-45, quando «alma et bella farsi | tanto piú la vedrem ... | Piú che mai bella et piú leggiadra donna...», con fitti richiami interni: «fra lor che 'l terzo cerchio serra, | la rividi piú bella» (nota a CCCII 4), «ché piú bella che mai con l'occhio interno | con li angeli la veggio» (CCCXLV 12-13); la stessa «immortal bellezza» di *Tr. Et.* 128-33: «e i bei visi leggiadri | ... | piú che mai bei

tornando...», sempre sul motivo paolino della resurrezione del corpo psichico in *corpus spiritale*, *1 Cor* XV 35-49.

65. *a te piú cara*: la stessa clausola, ma all'altro capo del verso, in *Tr. Mor.* II 68, «ne l'età mia piú verde, a te piú cara» (sempre parole della donna della visione). *selvaggia et pia*: aspra e mansueta, distante e caritatevole, proprio come *quella* di prima (v. 63). Binomio ossimorico, a specchio della contrastante natura della donna del Libro (cfr. CCLXV 1-2; *Tr. Cup.* III 131; Cino, *Saper vorrei*, 14; *Lo gran disio*, 34), con il secondo aggettivo ispirato a «quella pia» che è Matelda (*Purg.* XXXII 82) e a Beatrice nel paradiso terrestre «sospirosa e pia» (*Purg.* XXXIII 4) nella funzione di guide sulla via della conoscenza e della salvazione.

66. *salvando ... mia*: per salvare te e me stessa. Altro richiamo tematico ai sonetti delle visioni: «ma pur per nostro ben dura ti fui» (CCCXLI 13); *Tr. Mor.* II 91-92 e 105: «salvando la tua vita e il nostro onore». *salute*: salvezza, in gioco etimologico con *salvando* dentro il ricamo fonico marcato che muove da *selvaggia*; cfr. v. 29 e CCCLX 58-59.

[Congedo]. 67-68. *il volto ... m'asciuga*: con lo stesso gesto di Filosofia che deterge gli occhi di Boezio, offuscati dalla nube delle cose mortali: «Haec dixit oculosque meos fletibus undantes contracta in rugam veste siccavit» (*Cons.* I 2); e come Dio nell'*Apocalisse*: «absterget Deus omnem lacrimam ex oculis eorum, et mors ultra non erit, neque luctus, neque clamor, neque dolor erit ultra» (*Apoc* XXI 4 e VII 17; cfr. nota ai vv. 7-8); cosí la donna della visione: «Con quella man che tanto desïai, | m'asciuga li occhi...»; cfr. nota a CCCXLII 10; CCXXX 14. *sospira*: altro richiamo ad altra apparizione in sogno, «parte sospira» del sonetto *L'aura mia sacra* CCCLVI 10, qui con la dolcezza trattenuta nella figura dell'*enjambement*, che sigla il congedo.

69. *s'adira*: si duole, si rattrista, a specchio della pena dell'amante che «s'adira» (CCCLVI 13) prima del risveglio (con altro consaputo autorimando).

70. *con parole ... ponno*: con parole che possono rompere le pietre. Un riflesso del dolore delle creature per la morte di Cristo secondo i Vangeli, «et petrae scissae sunt» (*Mt* XXVII 51). Cosí in parallelo: «devrian de la pietà romper un sasso» (CCXCIV 7), «avrei fatto parlando | romper le pietre» (CCCIV 13-14); cfr. nota a CCLXXXVI 14; CCCXLI 14.

71. *dopo questo*: dopo quel gesto e dopo quei segni di dolore. *si parte ... sonno*: lei e il sonno si dileguano. Ricordo di Ovidio, *Met.* XV 25: «post ea discedunt pariter somnusque deusque» (Daniello), da cui anche *Purg.* IX 63: «poi ella e 'l sonno ad una se n'andaro» (Vellutello: Lucia nel sogno di Dante); Castelvetro cita anche il commento di Macrobio al *Somnium Scipionis*, I III 5: «una cum somno avolant et pariter evanescunt», cfr. nota a CCCLVI 14, CCCLX 62-63 per la rima baciata di *sonno* con *ponno*. Luogo parallelo in *Tr. Fame* Ia 10-11: «*il sonno, e quella* ch'ancor apre e serra | il mio cor lasso, a pena *eran partiti*...».

Quel'antiquo mio dolce empio signore
fatto citar dinanzi a la reina
che la parte divina
tien di nostra natura e 'n cima sede,
ivi, com'oro che nel foco affina,
mi rappresento carco di dolore,
di paura et d'orrore,
quasi huom che teme morte et ragion chiede;
e 'ncomincio: «Madonna, il manco piede
giovenetto pos'io nel costui regno,
ond'altro ch'ira et sdegno
non ebbi mai; et tanti et sí diversi
tormenti ivi soffersi,
ch'alfine vinta fu quell'infinita
mia patïentia, e 'n odio ebbi la vita.

Cosí 'l mio tempo infin qui trapassato
è in fiamma e 'n pene: et quante utili honeste
vie sprezzai, quante feste,
per servir questo lusinghier crudele!
Et qual ingegno à sí parole preste,
che stringer possa 'l mio infelice stato,
et le mie d'esto ingrato
tante et sí gravi et sí giuste querele?
O poco mèl, molto aloè con fele!
In quanto amaro à la mia vita avezza
con sua falsa dolcezza,
la qual m'atrasse a l'amorosa schiera!
Che s'i' non m'inganno, era
disposto a sollevarmi alto da terra:
e' mi tolse di pace et pose in guerra.

Questi m'à fatto men amare Dio
ch'i' non deveva, et men curar me stesso:
per una donna ò messo
egualmente in non cale ogni pensero.
Di ciò m'è stato consiglier sol esso,

sempr'aguzzando il giovenil desio
a l'empia cote, ond'io
sperai riposo al suo giogo aspro et fero.
Misero, a che quel chiaro ingegno altero,
et l'altre doti a me date dal cielo?
ché vo cangiando 'l pelo,
né cangiar posso l'ostinata voglia:
cosí in tutto mi spoglia
di libertà questo crudel ch'i' accuso,
ch'amaro viver m'à vòlto in dolce uso.

Cercar m'à fatto deserti paesi,
fiere et ladri rapaci, hispidi dumi,
dure genti et costumi,
et ogni error che ' pellegrini intrica,
monti, valli, paludi et mari et fiumi,
mille lacciuoli in ogni parte tesi;
e 'l verno in strani mesi,
con pericol presente et con fatica:
né costui né quell'altra mia nemica
ch'i' fuggia, mi lasciavan sol un punto;
onde, s'i' non son giunto
anzi tempo da morte acerba et dura,
pietà celeste à cura
di mia salute, non questo tiranno
che del mio duol si pasce, et del mio danno.

Poi che suo fui non ebbi hora tranquilla,
né spero aver, et le mie notti il sonno
sbandiro, et piú non ponno
per herbe o per incanti a sé ritrarlo.
Per inganni et per forza è fatto donno
sovra miei spirti; et non sonò poi squilla,
ov'io sia, in qual che villa,
ch'i' non l'udisse. Ei sa che 'l vero parlo:
ché legno vecchio mai non róse tarlo
come questi 'l mio core, in che s'annida,
et di morte lo sfida.
Quinci nascon le lagrime e i martiri,
le parole e i sospiri,
di ch'io mi vo stancando, et forse altrui.
Giudica tu, che me conosci et lui».

si fanno con diletto in alcun loco;
ch'or saria forse un roco
mormorador di corti, un huom del vulgo:
i' l'exalto et divulgo,
per quel ch'elli 'mparò ne la mia scola,
et da colei che fu nel mondo sola.

Et per dir a l'extremo il gran servigio,
da mille acti inhonesti l'ò ritratto,
ché mai per alcun pacto
a lui piacer non poteo cosa vile:
giovene schivo et vergognoso in acto
et in penser, poi che fatto era huom ligio
di lei ch'alto vestigio
li 'mpresse al core, et fecel suo simíle.
Quanto à del pellegrino et del gentile,
da lei tene, et da me, di cui si biasma.
Mai nocturno fantasma
d'error non fu sí pien com'ei ver' noi:
ch'è in gratia, da poi
che ne conobbe, a Dio et a la gente.
Di ciò il superbo si lamenta et pente.

Anchor, et questo è quel che tutto avanza,
da volar sopra 'l ciel li avea dat' ali,
per le cose mortali,
che son scala al Fattor, chi ben l'estima:
ché, mirando ei ben fiso quante et quali
eran vertuti in quella sua speranza,
d'una in altra sembianza
potea levarsi a l'alta cagion prima:
et ei l'à detto alcuna volta in rima;
or m'à posto in oblio con quella donna
ch'i' li die' per colonna
de la sua frale vita». A questo un strido
lagrimoso alzo et grido:
«Ben me la die', ma tosto la ritolse».
Responde: «Io no, ma Chi per sé la volse».

Alfin ambo conversi al giusto seggio,
i' con tremanti, ei con voci alte et crude,
ciascun per sé conchiude:
«Nobile donna, tua sententia attendo».

Il mio adversario con agre rampogne
comincia: «O donna, intendi l'altra parte,
che 'l vero, onde si parte
quest'ingrato, dirà senza defecto.
Questi in sua prima età fu dato a l'arte
da vender parolette, anzi menzogne;
né par che si vergogne,
tolto da quella noia al mio dilecto,
lamentarsi di me, che puro et netto,
contra 'l desio che spesso il suo mal vòle,
lui tenni, ond'or si dole,
in dolce vita, ch'ei miseria chiama,
salito in qualche fama
solo per me, che 'l suo intellecto alzai
ov'alzato per sé non fôra mai.

Ei sa che 'l grande Atride et l'alto Achille,
et Hanibàl al terren vostro amaro,
et di tutti il piú chiaro
un altro et di vertute et di fortuna,
com'a ciascun le sue stelle ordinaro,
lasciai cader in vil amor d'ancille:
et a costui di mille
donne electe, excellenti, n'elessi una,
qual non si vedrà mai sotto la luna,
benché Lucretia ritornasse a Roma;
et sí dolce ydïoma
le diedi, et un cantar tanto soave,
che penser basso o grave
non poté mai durar dinanzi a lei.
Questi fur con costui li 'nganni mei.

Questo fu il fel, questi li sdegni et l'ire,
piú dolci assai che di null'altra il tutto.
Di bon seme mal frutto
mieto: et tal merito à chi 'ngrato serve.
Sí l'avea sotto l'ali mie condutto,
ch'a donne et cavalier' piacea il suo dire;
et sí alto salire
i' 'l feci, che tra ' caldi ingegni ferve
il suo nome et de' suoi detti conserve

Ella allor sorridendo:
«Piacemi aver vostre questioni udite,
ma piú tempo bisogna a tanta lite».

Al colloquio dei due amanti a tu per tu (CCCLIX) tiene dietro nel Libro che si chiude un 'contrasto' a tre: dopo di che, spente le voci che drammatizzano il passato, l'Io si ritrova vecchio e solo davanti a se stesso con i suoi ricordi e con le sue preghiere, volando il tempo (CCCLXI-CCCLXVI). Questa canzone è infatti un dibattito tra l'Amante-poeta e Amore in presenza di una regina *super partes* e al di là delle parti in posizione di giudice, identificata con Ragione in base a una definizione platonico-ciceroniana che la pone nella rocca del pensiero (Vellutello piú Daniello): il che indica fin dal primo piede della prima stanza (vv. 1-4) che il testo è immaginato come un *débat* all'interno di se stesso. L'Amante sdoppiato che cita Amore «dinanzi a la reina» espone il caso in una perorazione lunga e grave di quasi cinque stanze («Madonna, il manco piede...», vv. 9-75), accusando l'avversario di crudeltà, di tirannia e d'ingratitudine verso tanta giovanile devozione; il dio d'Amore risponde a tono per altre cinque stanze quasi intere (vv. 76-147), rovesciando punto per punto, secondo i canoni retorici dell'oratoria classica, le argomentazioni della controparte amareggiata e tremante. La regina del torneo, la Ragione giudicante, «sorridendo» lascia pendente la «lite» e rimette la sentenza con un *non liquet* (congedo). Il genere adottato è quello del *conflictus*, prima scolastico poi letterario, che decreta il successo dei *partimens* o *jeu-partis* transalpini, dove i contendenti si alternano stanza per stanza su argomento dato. Su questa linea sono stati richiamati «certi piati contro Amore dei Trovatori di Provenza» (Chiòrboli) e in particolare la tenzone fittizia di Lanfranco Cigala *Entre mon cor*, «che rappresenta un dibattimento a tre, il suo cuore, il senno e lui» (Zingarelli), collocata vicina, in un ramo della tradizione, a tre canzoni mariane veicolanti un parallelismo «a livello macrostrutturale, di canzoniere» (Perugi), piuttosto che tra individui singoli. Altri ascendenti saranno a maggior ragione i giochi poetici di tardi trovatori come Guiraut Riquier e Guilhem de Mur in voga alla corte di Rodez nel *midi* della Francia, tutti su un canovaccio procedurale comune che prevede lo scontro verbale tra l'opponente e il rispondente in presenza d'un *tertius iudex*, non necessariamente attivato o giudicante. Questo tipo di *partimen* o «plag novel», destinato a un'*élite* brillante d'intenditori e di *conoissens*, «veniva scandito secondo il modello tradizionale: introduzione della *materia*, scambio degli *argumenta*, *solutio* mediante *iudicium*» (Saverio Guida), che nella fattispecie è Enrico II signore e conte di Rodez. Modelli distanti, cornici remote, s'intende, ma utili a gettar luce su alcune zone ambigue del testo petrarchesco almeno laddove si parla di *corti* (v. 117), che sono corti signorili, pretesto per segnare il distacco da ideologie culturali stereotipe («or saria forse un roco | mormorador di corti», con importante tema comune al *Secretum*, eversivo dell''amor cortese'), e non invece aule di tribunali come ancora si crede, a dispetto del lessico feudal-curiale disseminato con discrezione nelle stanze: *feste*, *servir*, *donne et cavalier'*, *servigio*, *huom ligio* (vv. 18, 19, 111, 121, 126), ivi compreso il «lusinghier crudele» (v. 19) che adombra l'antico *lauzengier* trobadorico, maschera-tipo del Palazzo signorile e dei suoi intrighi nel quadro d'un servizio d'amore negativo. Se in fine di componimento Ragione, come forma del pensiero inappagabile, non condanna né assolve, bensí per sua natura tiene aperto il fascicolo e rilancia («ma piú tempo bisogna a tanta lite», v. 157), è perché intanto il testo lentamente, attraverso le pie-

ghe di argomentazioni sottili dell'una e dell'altra voce in tenzone, ha tracciato le linee di un'assoluzione di Amore. Il quale è sí quel «lusinghier» dispensatore di false dolcezze (stanza II) che ferocemente affila i desideri, priva di libertà (III), spinge alla fuga dagli altri e da sé (IV), rode l'anima come un tarlo nell'erosione del tempo (V), e quindi è davvero quel dio armato che lancia il «colpo mortal» sulla soglia del *Canzoniere* (sonetti II e III), dando contenuto di eros amaro alle «rime sparse»; ma Amore è anche, intrecciato e confuso con l'Amata del Libro, il mediatore tra le *res immortales* invisibili e le *res mortales* visibili che sono «scala al Fattor» nell'ascesa spirituale (ultima stanza); colui che alla fine scopre il gioco tra sacro e profano, straordinariamente intessuto e complicato dall'ipotesi di messaggi transletterali, che nell'ultima formulazione prendono retrospettivamente consistenza per testimonianza stessa dell'autore: «et ei l'ha detto alcuna volta in rima» (v. 144). Cosí questa canzone insieme alla precedente, in un cumulo di allusioni forti, fornisce altre chiavi di lettura dei *Fragmenta*, sia pure in quella forma drammatica, fatta di voci interiori interrogative e senza risposta che segna la canzone *I' vo pensando* in apertura della Seconda Parte (CCLXIV), non a caso un'altra agostiniana *epoché*. Cosí l'autorevole *Jutge* della situazione è Ragione, che non può che rilanciare, cosí come un continuo rilancio è la *disputatio* interiore di *Augustinus* nei *Soliloquia*, dove l'altra parte in tenzone è giustappunto *Ratio*, non sapendosi bene chi muova il dibattito: «sive ego ipse, sive alius quis extrinsecus, sive intrinsecus, nescio» (*Sol.* I 1 1). Allo stesso modo il libro di conflitti del *Secretum*, concordemente sempre chiamato in parallelo, è anche questo chiuso con una sospensione «indefinitamente produttiva» (Fenzi), «In antiquam litem relabimur...» (v. 157), non avendo risposta la domanda su cosa sia da cercare o da fuggire in amore che l'uomo pone a se stesso, se non alla fine pregando come Agostino dopo lunga appassionata inquisizione, e come qui nell'ultima canzone del Libro.

Il componimento, inserito nel supplemento alla Seconda Parte della 'forma' Malatesta, è trascritto dall'autore nella vulgata (Vaticano lat. 3195) tra il 1373 e il 1374 in un duerno aggiunto, contrassegnato dal numero d'ordine 356; la numerazione araba marginale, mediante la quale sono riordinate le ultime rime (cfr. introduzione a CCCXXXVI), pone il testo in venticinquesima posizione nella serie dei 31 componimenti che chiudono i *Fragmenta*. Le ragioni che mettono in relazione questa grande canzone del giudizio d'Amore con la segmentata vicenda cronologica del *Secretum*, ampiamente riferite da Santagata, bastano ad escludere una scrittura «prima della morte di Laura» rimaneggiata *post factum* (Foresti, Wilkins), mancando ogni indizio di doppiezza redazionale che giustifichi «a breach of chronological order» (Wilkins), e restando fondata la «definitiva stesura dei primi anni '50» del libello in prosa (Fenzi), antefatto non mai chiuso circa il valore dell'esperienza amorosa nel rapporto gloria-virtú. Gli argomenti interni favorevoli a una datazione 'bassa' sono altresí labili, essendo illusorio il rinvio a Marziale (vv. 116-17), conosciuto soltanto dopo il 1363 secondo Billanovich; anche il passo degli eroi catturati da un basso amor d'ancelle porta all'equilibrio quasi obbligatorio del «grande Atride» con «l'alto Achille» (v. 91), senza che questo comporti (Baldassarri) una rivalutazione del Pelide «dopo la lettura dell'*Iliade* nel 1366» (Fera, citato da Santagata), pure restando il testo, per il suo precipuo carattere di 'lettura' e d'interpretazione di sé, verosimilmente tardo, oltre le *fluctuationes* e le 'liti' interiori mai spente del *Secretum* e della canzone *I' vo pensando* (CCLXIV); cfr. introduzione a CCCLIX.

Canzone di dieci stanze di quindici versi, endecasillabi e settenari (decastrofica è anche l'ultima canzone alla Vergine, cfr. introduzione a CCCLXVI). La stanza consta di una fronte di due piedi variati ABbC BAaC e d'una sirma indi-

visa CDdEeFF, con schema simile a quello di CXIX e di CCLXIV (Foresti); il congedo è uguale alla sirma, quindi con la prima rima irrelata.

BIBLIOGRAFIA: Foresti, *Un trittico disperso* [1922], in *Aneddoti*, pp. 120-39; Croce, *Quell'antiquo mio dolce empio signore*, pp. 172-78; Dotti, *Petrarca poeta della «saggezza»*, pp. 21-38; Baron, *Petrarch's «Secretum»*, pp. 57-67; Baldassarri, *Canzone CCCLX*, pp. 117-50; Perugi, *Lanfranco Cigala nell'epilogo dei «Rerum vulgarium fragmenta»*, pp. 833-41; Fenzi, *Introduzione* al *Secretum*, pp. 72-77; Santagata, *Frammenti dell'anima*, pp. 335-41; Kuon, *Metamorphosen Lauras*, pp. 35-56; Marcozzi, *Ali dell'intelletto*, pp. 559-89.

[I]. 1. *Quel'antiquo ... signore*: complemento oggetto prolettico, dove in un sol verso Amore s'accampa con tutti i suoi contrastanti attributi, dolce e spietato (*empio*, cfr. CCX 12, CCXVII 5), signore di sempre, di tutti (*antiquo*, cfr. nota a CCXLV 3) e di sé (*Quel ... mio*).

2. *fatto citar*: avendo io fatto citare in giudizio. Soluzione rapida e ambigua, «non dissimile dall'ablativo assoluto dei latini» (Chiòrboli), che lascia in ombra l'attore della causa. Il sonetto a quattro mani di Monaldo da Sofena e di frate Ubertino, richiamato da Santagata per il 'genere', comincia appunto «Citato sono a la corte d'Amore». *reina*: la Ragione (Vellutello), sovrana delle facoltà spirituali (vv. 3-4), qui in funzione giudicante, come *Veritas* nel *Secretum*.

3-4. *la parte ... sede*: Ragione che regge l'anima, la parte divina dell'uomo, e che sta nella rocca del pensiero. Motivo platonico-ciceroniano, *Tusc.* I x 20: «Plato triplicem finxit animum, cuius principatum, id est rationem, in capite sicut in arce posuit» (Daniello), per cui nel *Secretum* II (p. 122): «non frustra rationis sedem superpositam esse diffiniunt hi, qui in tres partes animam diviserunt: rationem in capite velut in arce, iram in pectore, concupiscentiam subter precordia collocantes»; cfr. nota a II 12. Per la *cima* o sommità del pensiero cfr. nota a LXV 3-4, LXXIII 59, CXXXV 10, CCXCIII 6.

5. *ivi*: «dinanzi a la reina», al tribunale della Ragione. *com'oro ... affina*: come oro che si purifica nel fuoco della fornace e diventa oro fino liberandosi dalle impurità (verbo neutro per medio); cosí il poeta di 'lega' impura si presenta al vaglio e alla prova del fuoco della Ragione. Paragone diffusissimo, trobadorico e italiano, di genitura scritturale, *Sap* III 6; *Prov* XVII 3, XXVII 21. Ma l'antico modulo è spia dell'intera situazione di Giobbe che chiede il giudizio di Dio: «Ponam coram eo iudicium, et os meum replebo increpationibus ... Ipse vero scit viam meam, et probavit me quasi aurum quod per ignem transit» (*Iob* XXIII 4-10); questo spiega anche il dolore, la paura e l'orrore dei vv. 6-8, sui quali i commentatori non fanno chiarezza; di fatto è sempre il tema di Giobbe nel medesimo passo, inquieto davanti a un Dio lontano: «Vestigia eius secutus est pes meus ... Et idcirco a facie eius turbatus sum, et considerans eum timore sollicitor» (*Iob* XXIII 11-15). Anche qui Petrarca torna all'origine dei *topoi* e delle frasi fatte (come Dante alla fine dell'orazione di Arnaut in *Purg.* XXVI 148: «poi s'ascose nel foco che li affina»), scavalcando la tradizione; per quella italiana si vedano i repertori tematici di Pagani e di Catenazzi; in ambito occitanico Scarano richiama Peire Vidal, *De chantar m'era laissatz*, 28-29: «on s'afina si beutatz | cum l'aurs en l'arden carbo»; piú interessante, come motivo non stereotipo nel solco dei mistici, la laude attribuita a Jacopone *Chi per foco non passa*, 9-15: «Auro purificato | sí passa per fornace; | lo spirito, ch'è aprovato | per molta varietate, | con gran sutilitate | la mente fa salire, | che passa tutti celi...».

6. *mi rappresento*: presento me stesso e le mie ragioni in giudizio (*ivi*). *carco di dolore*: carico, sotto il peso della sofferenza; «carco d'oblio», CXXVI 56.

7. *paura* ... *orrore*: le stesse sensazioni di Giobbe, scosso dal timore davanti al giudizio (*Iob* XXIII 15, cfr. nota al v. 5), con quel fremito in piú dato dal secondo sostantivo, per cui in parallelo il «solitario horrore» del primo sonetto delle Ardenne (nota a CLXXVI 12) e il «tenebroso horrore» di CCLXXVI 3, contrapposto alla calma serenità della donna del Libro.

8. *quasi huom* ... *chiede*: sopraffatto dalla paura quasi come uno che teme la condanna a morte e chiede equità di giudizio. Il lemma *ragion(e)* come 'giustizia' anche in CXXXVII 5; cosí Guittone nell'*incipit* del sonetto «Amor, merzede, intende s'eo ragione | chero davante la tua signoria» (Santagata), ecc.

9. *e 'ncomincio*: ad esporre i miei argomenti (vv. 9-75), cui seguono quelli della parte avversa (vv. 77-147), introdotti dallo stesso verbo *comincia*, v. 77. Indubbia implicazione con il racconto e con il conteggio dei vicini sonetti CCCLVI 5 («I' incomincio da quel guardo amoroso...») e CCCLVII 8 («i' 'ncomincio a contar il tempo e i danni»). *il manco piede*: il piede sinistro, sfavorevole, «Segnale di reo avenimento» (Castelvetro), perché «dicevano gli antichi porre il piè destro innanzi quando alcuna cosa cominciavano a fare prosperamente ... dicevansi a l'incontro porre il manco piede innanzi quando le cose non succedevano bene, ma infelicemente»; cosí Daniello, che cita il primo libro delle *Metamorfosi* di Apuleio: «Sinistro pede profectum spes compedis frustrata est»; Castelvetro anche *Aen*. X 495, «laevo pressit pede...» (strazio del corpo di Pallante, anticipo della sventura di Turno). Comunque un piede sinistro nel movimento del corpo che si contrappone alla mano destra (e al piede destro) del bene e dello spirito, non dissimile dal piede «piú basso» e malfermo nell'ascesa spirituale sul quale si sono esercitati i commentatori di Dante per *Inf*. I 30, dal Boccaccio in poi.

10. *giovenetto*: nella prima gioventú, «a iuventute mea» (*Sap* VIII 2; cfr. CXIX 4 e 17, qui nota ai vv. 125-26). *nel costui regno*: nel regno di Amore (v. 1); cfr. nota a CCCXL 11.

11. *ond(e)*: dal quale Amore. *ira et sdegno*: le pulsioni negative del regno di Amore, a volte rappresentate in soluzione ossimorica («Dolci ire, dolci sdegni...», CCV 1), ma qui radicalizzate nell'argomentazione, «altro ... | non ebbi mai»; cfr. nota a CCCXL 8. Contestualmente la dittologia riproduce il dittico trobadorico «ir' e dolor» antitetico al *joi* d'amore; cfr. Bernart de Ventadorn, *Ja mos chantars*, 41-42: «Tostems sec joi ir' e dolors | e tostems ira jois e bes».

12. *tanti* ... *diversi*: numerosi e cosí strani. Cosí nella canzone della 'stranezza': «Qual piú diversa et nova | cosa fu mai...» (CXXXV 1-2), con simile soluzione *enjambante*; cfr. LIII 54, nota a CXI 12, CCIV 1.

13. *ivi soffersi*: sopportai nel regno di Amore.

14-15. *vinta fu* ... *mia patïentia*: ricordo di Ovidio, *Am*. III XI 1, «Multa diuque tuli; vitiis patientia victa est» (Castelvetro); ma qui in filigrana è evocata l'infinita pazienza dell'impaziente Giobbe (XVII 15), sottolineata dal tempo lungo dell'*enjambement* e del quadrisillabo dotto, come conferma il secondo emistichio, nonché i motivi di tutta la stanza; cfr. nota al v. 5. *e 'n odio ebbi la vita*: citazione tradotta del Libro di Giobbe, «et taedebit me vitae meae» (IX 21; Pozzi, *Bibbia*, p. 189) piú «Taedet animam meam vitae meae» (*Iob* X 1), da cui la variante «Noia m'è 'l viver» del sonetto *Né per sereno ciel* (nota a CCCXII 12); il tutto a conclusione del ragionamento circa l'umana impossibilità di giustificarsi davanti a Dio.

[II]. 16-18. *Cosí* ... *e 'n pene*: cosí, per questi «tanti e sí diversi» tormenti, la mia vita fino a qui è passata via in mezzo alle fiamme (amorose) e nel dolore, con rinvio interno alla vita che «trapassa a sí gran salti» (CXLVIII 11) e al suo «trappassar sí corto» (LXXXVIII 2). Luogo parallelo, quasi un'autocitazio-

ne: «e quando fia quel giorno | che ... | esca del foco, et di sí lunghe pene?» (CXXII 9-11). *quante ... quante...*: cumulo di situazioni che ricordano il 'servizio' di Amore raccontato retrospettivamente al fratello Gherardo, *Fam.* X 3, 21: «*Quotiens* sillabas contorsimus, *quotiens* verba transtulimus ... quid non fecimus ut amor ille ... plausibiliter caneretur?». *vie ... feste*: mezzi di comunicazione, soddisfazioni, rapporti mondano-culturali in aule signorili (cfr. nota al v. 111), profittevoli e gratificanti, tenuti in sott'ordine (*sprezzai*) per quell'unico 'servizio'; quanto dice Agostino nel *Secretum* III (p. 146) circa le seduzioni della donna: «Quod vero alta spectare docuit quod segregavit a populo, quid aliud fuit quam presidentem sibi et, unius captum dulcedine, contemptorem rerum omnium, fastidioseque negligentem reddidisse? quo nichil in convictu hominum scias esse molestius» (Zingarelli). Altro *enjambement* del testo tra aggettivo e sostantivo, *honeste* | *vie*; cfr. vv. 12-13, 14-15.

19. *lusinghier crudele*: Amore, intercettato mediante il calco semantico d'una parola provenzale (risonanza avvertita dal solo Tassoni). Il *lauzengier* è figura-tipo del maldicente e dell'adulatore, all'origine quello che mette zizzania tra gli amanti e perde l'anima per maldicenza, come enuncia Arnaut Daniel nella famosa sestina, «de lauzengier qui pert per mal dir s'arma» (*Lo ferm voler*, 3), e poi anche dispensatore di lodi, artefice di fama (cfr. Cropp, *Vocabulaire courtois*; M. Cocco, *«Lauzengier». Semantica e storia di un termine basilare nella lirica dei trovatori*, Cagliari 1980; Guida, *Jocs poetici*, pp. 191-92). Amore dunque come adulatore, falso, sleale, la cui funzione dà spessore all'*incipit* del sonetto «Amor con sue promesse lusingando | mi ricondusse a la prigione antica» (LXXVI); cfr. CCCXX 12.

20. *Qual ingegno...?*: simile domanda nel *planctus* CCLXVIII 18-19, «Qual ingegno a parole | poria aguagliare il mio doglioso stato?». *sí parole preste*: parole cosí pronte, svelte, disponibili.

21-23. *che stringer possa ... querele*: da ridurre in breve la mia condizione infelice e i miei tanti lamenti, cosí pesanti e cosí fondati, verso questo ingrato che è Amore (con iperbato funzionale all'indignazione). Sfumatura di tonalità nell'opposizione pronominale tra *esto ingrato* e *quest'ingrato*, che è invece l'Amante nel discorso della parte avversa (v. 79); anche per Dante, in punta di verso, Amore è *esto perverso* (*Cosí nel mio parlar*, 41); cfr. XXIX 25, CCCXXXII 53. *tante et sí gravi*: primo emistichio coincidente col secondo di CCCIII 8, «de le fortune mie tante, et sí gravi». *sí giuste querele*: come nell'*incipit* di CCXVII, «Già desïai con sí giusta querela | e 'n si fervide rime farmi udire...»; gli stessi lamenti e «querele tante» di *Tr. Fame* IIa 29.

24. *poco mèl ... fele*: il poco miele e il tanto aloè mischiato con fiele della situazione amorosa, sempre ribaltabile («e 'l mèl amaro, et adolcir l'assentio», cfr. nota a CCXV 14). Motivo classico, per cui si cita Giovenale, VI 181: «voluptas ... plus aloes quam mellis habet» (Vellutello); ma la somma degli amari succhi richiama Bertran de Born, *S'abrils e fuolhas e flors*, 91-92: «que·l fels mesclatz ab aissens | m'es endevengutz pimens ['nettare']» (sempre a proposito della sovversione amorosa), che sta sotto al «mèl temprato con l'assenzio» di *Tr. Cup.* III 187.

25. *amaro*: amarezza, il «molto amaro» del *planctus* CCLXX 23, col solito neutro sostantivato; a rincaro del metaforico «aloè con fele» (v. 24), come *dolcezza* (v. 26) di *mèl(e)*; cfr. v. 45. *avezza*: avvezzata, assuefatta.

26. *falsa dolcezza*: lo stesso «falso dolce fugitivo» della canzone *I' vo pensando* (nota a CCLXIV 27-28), l'ingannevole *dulcedo* che attira nel regno di Amore (v. 27), antifrastica all'agostiniana «dulcedo non fallax, dulcedo felix et secura» di Dio nelle *Confessioni* II 1.

27. *m'atrasse*: mi trasse, mi attirò. Situazione ambiguamente affine nella canzone CXIX 4: «acerbo anchor mi trasse a la sua schiera». *amorosa schiera*: la schiera degli amanti e dei poeti d'amore; cosí nella rassegna del sonetto *de morte Sennucii*: «Guitton ... et messer Cino, et Dante, | Franceschin nostro, et tutta quella schiera» (CCLXXXVII 10-11). Variante dell'«amoroso choro» (nota a XCIII 6), alla maniera dei *Triumphi*, «la folta schiera | del re non mai di lagrime digiuno» (*Tr. Cup.* I 35-36).

28-29. *era* | *disposto*: avevo predisposizione; cfr. vv. 39-40. *sollevarmi ... da terra*: il metaforico *alas explicare* verso l'alto che segna i *Fragmenta* (cfr. LXXXI 14, CCLXIV 6-8, CCCII 1, nota a CCCLIX 39, CCCLXII 1), nonché le *Confessioni* di Agostino: «Quomodo ardebam, ... quomodo ardebam *revolare a terrenis ad te*...!» (III IV 8); Castelvetro cita Virgilio, *Georg.* III 8-9: «temptanda via est, qua me quoque possim | tollere humo victorque virum volitare per ora».

30. *e(i)*: Amore, «questo lusinghier crudele», «esto ingrato» (vv. 19 e 22); cfr. vv. 68, 91, 144; con la solita rimozione *Questi*, ad attacco della terza stanza, v. 31. *pace ... guerra*: tranquillità e affanno; la ricorrente coppia antitetica di *Pace non trovo*, CXXXIV 1; cfr. nota a CCXX 13.

[III]. 31-32. *men amare ... ch'i' non deveva*: mi ha fatto amare Dio meno di quanto avrei dovuto. Motivo di san Paolo (*Rom* I 25) e di Agostino (*Conf.* V III 5; *De vera religione* XXXVII 68) circa il servire le creature piuttosto che il Creatore, comune alla canzone *I' vo pensando* (cfr. nota a CCLXIV 100) e al *Secretum* III (p. 146). *men curar me stesso*: altro tema agostiniano della *cognitio sui*, quella cura di sé e affondo dentro se stesso che è premessa alla speculazione del vero.

33-34. *per una donna*: per una sola donna; in tensione con la totalità di *ogni pensero*. *ò messo* | ... *in non cale*: ho parimenti trascurato ogni altro pensiero, ogni progetto, allo stesso modo che Dio e se stesso (vv. 31-32). Cosí nel *Secretum* III (p. 160), circa il mal d'amore, che «Dei suique *pariter* oblivionem parit».

35. *sol esso*: soltanto lui, Amore cattivo consigliere.

36-37. *sempr'aguzzando ... cote*: il quale Amore continuava a rendere sempre piú acuto il mio desiderio giovanile. Gli strumenti di Amore sono però due: il *giovenil desio*, di per sé ardentissimo, che è un riflesso interno delle archetipiche frecce ardenti di Cupido, e la *cote* (pietra da affilare), con la quale il dio persecutore rende i suoi dardi piú pungenti e micidiali (cfr. *Epyst.* I 8, 20-23). Di fatto il passo è una citazione tradotta e interiorizzata di un'ode di Orazio, *Carm.* II VIII 14-16: «ferus et Cupido | semper ardentis acuens sagittas | *cote cruenta*» (Vellutello, che spiega: «a la crudel mola, per aver detto *aguzzando*, ma intesa per la speranza» di soddisfare al desiderio d'amore; da cui la spicciativa equivalenza di *cote* con «speranza amorosa», dal Tassoni in poi), dove l'aggettivo *cruenta* intercetta l'immagine delle ferite inferte e del sangue versato; qui la *cote* è *empia*, senza pietà, come *empio* è Amore nell'*incipit*, con «sue saette velenose et empie» (LXXXIII 8), e anche 'non pia', perché distoglie da quell'«amare Dio» che apre la stanza (vv. 31-32); cfr. nota a CCCLXV 5. Anche nel linguaggio metaforico di Bernart Marti, che si paragona alla cote che affila senza essere capace di tagliare, *Farai un vers ab son novelh*, 47-48: «Ab so qu'ieu sembli be la cot | que non talh'e fa·l fer talhar». *ond'io*...: dalla quale tortura (l'essere continuamente colpito dai dardi resi aguzzi *a l'empia cote*) l'amante ha sperato invano *riposo*, interruzione (v. 38) e liberazione (v. 44).

38. *giogo aspro et fero*: il rituale «dispietato giogo» di Amore che «sopra i piú soggetti è piú feroce» (LXII 10-11); cfr. L 60-61, LI 12, nota a CCCLV 12.

39. *Misero ... altero*: misero me [cfr. L 63], a che mi vale chiarezza e altezza d'ingegno. In parallelo *Tr. Fame* IIa 114: «tutti d'ingegno e d'eloquenzia alteri».

40. *doti* ... *dal cielo*: a integrazione della 'disposizione' enunciata nella seconda stanza, vv. 28-29. Gioco bisticciante di *doti* con *date*.

41. *vo cangiando 'l pelo*: divento bianco, invecchio (con l'antica perifrasi gerundiale). Parallele situazioni di pervicacia nel passare del tempo: «Di dí in dí vo cangiando il viso e 'l pelo, | *né* però smorso i dolce inescati hami» (nota a CXCV 1), «Vero è 'l proverbio, ch'altri cangia il pelo | anzi che 'l vezzo» (nota a CXXII 5); cfr. note a CCLXIV 115, CCCXVI 9, CCCLXII 8.

42. *né* ... *posso*: ma non per questo posso cambiare; con lo stesso andamento di CXCV 2, «né però smorso». *ostinata voglia*: il desiderio affilato da Amore con crudele ostinazione (v. 36). Parallelamente: «fine non pongo al mio obstinato affanno» (L 52).

43-44. *cosí*: come effetto di Amore *vulnerans* («aguzzando il giovenil desio | a l'empia cote», vv. 36-37) e di Amore *ligans* («giogo aspro et fero», v. 38), che per Riccardo di San Vittore sono i due primi aspetti dell'amore, negativi se rivolti alle creature e non a Dio (*De quatuor gradibus violentae caritatis*; PL CXCVI, col. 1207-24). *mi spoglia* | *di libertà*: la stessa soluzione *enjambante* per la violenta prigionia e malattia d'amore della canzone *Verdi panni*, «questa che mi spoglia | d'arbitrio, et dal camin de libertade | seco mi tira» (nota a XXIX 4-5); *Tr. Cup.* I 75-76: «cosí vita e libertà ne spoglia. | Questi è colui che 'l mondo chiama Amore». *questo crudel*: Amore per antonomasia fin dalle soglie del Libro, «il crudel di ch'io ragiono» (XXIII 32), «quel crudel che ' suoi seguaci inbiancha» (LVIII 4); Dante, *Io son venuto*, 26: «questa crudel che m'è data per donna» (Santagata). *accuso*: al tribunale della Ragione «dinanzi a la reina» (v. 2).

45. *ch'amaro* ... *dolce uso*: Amore che ha trasformato per me l'amarezza del vivere in una consuetudine dolce. Altro tema agostiniano della *perniciosa dulcedo* delle abitudini, contraria alla salute spirituale, e della *perversa suavitas* delle cose di questo mondo (*De doctrina christiana* I IV 4).

[IV]. 46. *Cercar*: percorrere. Verbo della *quête* dell'amante in fuga, come nella lettera poetica a Giacomo Colonna, *Epyst.* I 6, 64-93, «Diffugio, totoque vagus circumferor orbe...»; verbo qui impegnato in varietà semantica ad esaltare lo strappo e il pericolo dell'allontanamento in cumulo verbale negativo: *deserti, rapaci, hispidi, dure genti, error, paludi, lacciuoli, verno, strani mesi, fatica* (vv. 46-53). *Loci similes*: «che mi fate ir cercando piagge et monti» (CLXI 8), «Ch'i' ò cercate già vie piú di mille» (CCVII 27), «Et ò cerco poi 'l mondo a parte a parte» (CCXIV 16), «Solea ... cercar terre et mari (nota a CCCXXXI 1-2), «cercando or questa et or quel'altra parte» (CCCLXVI 83). Un'eco di *Iob* I 7 e II 2: «Circuivi terram, et perambulavi eam». *deserti paesi*: regioni disabitate.

47. *fiere* ... *dumi*: mi ha fatto visitare luoghi di fiere e di ladri rapaci quanto le fiere, terre incolte (sempre Amore, v. 46). Cosí in *Fam.* XI 15, 6: «predonum insidias et impetum beluarum» (Ponte). Quest'inizio di stanza memorizza una pagina di san Paolo, ammirata da Agostino nel *De doctrina christiana* IV VII 12: «in itineribus saepe, periculis fluminum, periculis latronum, periculis ex genere, periculis ex gentibus ... in frigore et nuditate» (*2 Cor* XI 25-27). Gli *hispidi dumi*, metafora di luoghi selvatici e spinosi, rispecchiano forse Orazio quando elenca una serie di avversità: le tempeste del mar Caspio, il clima rigido dell'Armenia, la pioggia su «hispidos ... agros» (*Carm.* II IX 1-4). Immagine comunque in sintonia con le mirice sterili della solitaria fuga descritta a Giacomo Colonna in *Epyst.* I 6, 81.

48. *dure genti et costumi*: mi ha fatto inquisire «barbare nazioni e duri costumi, non civili» (Daniello).

49. *et ogni error* ... *intrica*: e Amore mi ha fatto cercare ogni tipo di sviamento

[*error*] che intriga e complica l'*iter* di chi viaggia lontano dalla sua patria (*pell. grini*); lo stesso verbo nel sonetto CXXXIX 3-4: «con piú visco intrica | il mi volare, et mi fa gir errando».

50. *monti, valli ... fiumi*: tipico cumulo nominale del mescolato mondo petrarchesco, «Selve, sassi, campagne, fiumi et poggi» (CXLII 25), come nella prima *cantilena oculorum*, per cui nota a LXXI 37 in relazione alla postilla di *Tr. Cup.* III 114; CCCXXV 82.

51. *mille lacciuoli ... tesi*: mille trappole nascoste da ogni parte. Il *laqueus* salmistico che connota varie situazioni del Libro: «tanti lacciuol', tante impromesse false» (LXIX 3), «Non volendomi Amor perdere anchora, | ebbe un altro lacciuol fra l'erba teso» (CCLXXI 5-6), «Lacci Amor mille, et nesun tende invano» (CC 5); cfr. note a CVI 5-6, CLXXXI 1 e CCXIV 10; *Epyst.* I 6, 152: «Hos michi nectit Amor laqueos».

52. *e 'l verno ... mesi*: il gelo in stagioni diverse da quelle invernali. Ricordo rovesciato di Virgilio, *Georg.* II 149: «Hic ver adsiduum atque *alienis mensibus* aestas» (Daniello).

53. *pericol ... fatica*: pericoli in atto e affaticamento, parole-chiave di questa rassegna negativa della quarta stanza.

54. *né ... né*: e nondimeno Amore e l'Amata, *quell'altra mia nemica*, alleati e come una persona sola nell'inseguimento. Cosí il «nimico mio» (CLXXXIX 4), e la «dolce ... mia nemica» memore della *dolza enemia* di Sordello (XXIII 69, LXXIII 29, ecc.; cfr. nota a CCCXV 6), protagonisti del Libro, dove nel gioco sentimentale delle parti i «duo ... nemici» sono scambievolmente anche Amore e l'Amante (CXXI 3).

55. *ch'i' fuggia*: dai quali fuggivo. Parallelamente in LXIX 9-11: «i' fuggia le tue mani, et per camino, | ... | m'andava sconosciuto et pellegrino». *mi lasciavan sol un punto*: non lasciavano d'inseguirmi un solo istante (*punctum temporis*). Lo stesso tema nella lettera a Giacomo, *Epyst.* I 6, 126: «Insequitur tamen illa iterum...».

56-57. *onde*: talché; introduce il tema del salvataggio dei vv. 58-60, con intermessa frase ipotetica. *s'i' non son giunto ... morte*: se non sono ancora prima del tempo [*anzi tempo*, cfr. XXXI 2, CCX 14, CCLI 2] raggiunto dalla morte; cfr. LXI 3-4, con lo stesso *enjambement*. *acerba et dura*: amara (oltre che prematura, *anzi tempo*) e disperata; cfr. CCCV 6-7 («acerba et dura | tua dolce vista»), CXCIX 6, CCC 12, note a CCCXXIII 10-11 e CCCXXV 111.

58. *pietà celeste*: la misericordia di Dio. Situazione similare in *Epyst.* I 6, 152-155, con gli stessi lacci tesi da Amore e con la stessa fiducia in altra salvezza. *à cura*: verbo in controcanto al non *curar* dell'Io della terza stanza, v. 32.

59. *salute*: salvezza; nota a CCCLIX 66. *questo tiranno*: sempre il crudele e dispotico dio d'Amore.

60. *duol ... danno*: dolore e patimento, dei quali si nutre invariabilmente Amore; cfr. CXXXIV 12, CCXXIV 11, CCCV 11.

[V]. 61. *suo*: in suo potere. *non ebbi ... tranquilla*: la stessa inquietudine denunciata nella canzone L 26-27 («ch'i' pur non ebbi anchor, non dirò lieta, | ma riposata un'hora») e nella sestina CCXXXVII 13.

62-63. *né spero aver*: e non mi attendo ormai un'ora serena. *il sonno | sbandiro*: cacciarono il sonno, come nel luogo parallelo del sonetto dell'insonnia *Quando 'l sol*, «Il sonno è 'n bando, et del riposo è nulla» (nota a CCXXIII 9). *ponno*: possono. In rima con *sonno* come nel distico finale della canzone adiacente *Quando il Soave*, CCCLIX 70-71.

64. *per herbe ... ritrarlo*: con erbe medicinali o con incantesimi riportare il sonno alle notti inquiete. In parallelo: «et non già vertú d'erbe, o d'arte maga»

(nota a LXXV 3), «bevete un suco d'erba | che purghe ogni pensier che 'l cor afflige» (LVIII 9-10), «o petre o suco d'erbe nove | mi rendesser un dí la mente sciolta» (CCXIV 17-18).

65. *inganni*: tema implicato con le frodi del mondo dei vicini sonetti CCCLV 4 e CCCLVII 5-6; gioco paronomastico con la formula *per incanti* del verso precedente. *forza*: che è nella natura di Amore; cfr. nota a VI 9. *è fatto donno*: è diventato signore e *dominus*; *Inf.* XXXIII 28: «Questi pareva a me maestro e donno». Amore spadroneggia sulle facoltà vitali dell'amante (*spirti*, v. 66), come dantescamente nel sonetto della forza di Amore *Lasso, che mal accorto*, con simile *enjambement* di rallentamento: «a passo a passo *è poi fatto signore* | de la mia vita, et posto in su la cima» (nota a LXV 3-4).

66-68. *non sonò poi squilla, ... l'udisse*: dal quel momento non rintoccò ora della notte che io (insonne) non la sentissi (con *sonò* che bisticciando fa eco all'impossibile *sonno* del v. 62). La *squilla* allude all'ultima ora canonica, compieta, come in CIX 6, «a nona, a vespro, a l'alba et a le squille», su ricordo dantesco, *Cosí nel mio parlar*, 69. Rima ricca con *tranquilla*. *ov'io ... villa*: dovunque io mi trovi, in qualsiasi paese o città. *Ei sa ... parlo*: Amore sa che dico il vero; cfr. v. 30. Da questo *vero* muove la replica della parte avversa, che a sua volta il «vero ... dirà senza defecto» (vv. 78-79).

69. *legno vecchio*: complemento oggetto. Se la vecchia legna infiammabile è altrove metafora di un'accensione senile (CCLXXI 10-11), qui è sintomo del ciclo di erosione e del tempo impiegato dai tarli per 'annidarsi' in un tronco abbandonato o in un albero morto in piedi. *mai non róse tarlo*: lo stesso verbo che presiede all'immagine di CCCLVI 8, «di dí in dí, d'ora in hora, Amor m'à roso»; cfr. nota a CCCIV 1; *Iob* XIII 28: «quasi putredo consumendus sum, et quasi vestimentum quod comeditur a tinea» (Berra, *Similitudine*, p. 55); ma per il parallelismo e per il legno corroso *Prov* XXV 20: «Sicut tinea vestimento et vermis ligno, ita tristitia viri nocet cordi».

70. *come questi ... s'annida*: quanto Amore ha roso il mio cuore, nel quale fa nido (come i tarli assiduamente nel legno).

71. *et di morte lo sfida*: e lo minaccia di morte. Luogo parallelo: «sí che di morte, | là dove or m'assicura, allor mi sfide» (nota a CLXXXIII 8).

72-73. *Quinci nascon ... sospiri*: da questo rodío amoroso e «da questa temenza ch'egli ha di morte» (Daniello) nascono pianto, sofferenza [cfr. CCCLIX 24] e parole poetiche; *parole et sospiri* uguali nel sonetto della fenice 'in morte' (nota a CCCXXI 4) e in *Spirto felice* (nota a CCCLII 3). Andamento ritmico-sintattico-lessicale simile in *Purg.* XXV 104, «quindi facciam le lagrime e ' sospiri» (Trovato).

74. *di ch'io ... altrui*: dei quali affliggo me stesso e forse gli altri (ivi forse compresa la donna del Libro, a giudicare dalla canzone che immediatamente precede CCCLIX); cfr. CCVII 70-71: «or de' miei gridi a me medesmo incresce, | et vo noiando et proximi et lontani».

75. *Giudica tu*: rivolto alla Ragione giudicante (v. 2).

[VI]. 76. *Il mio adversario*: la parte avversa, l'*altra parte* (v. 77), nella causa intentata al tribunale della Ragione (come nella parabola della vedova davanti al giudice: «Vindica me de adversario meo», *Lc* XVIII 3), sempre Amore; ma con l'ambiguità della parola nel Libro, a cominciare dal primo sonetto degli specchi, «Il mio adversario in cui veder solete...», XLV 1, LXII 8, CVII 13. *agre*: aspre, piene di acerbità; cfr. CCLXIV 55 e CCCXXXII 20.

77. *donna*: signora e *domina*; cfr. v. 65. *intendi l'altra parte*: ascolta la controparte.

78-79. *che 'l vero ... senza defecto*: che dirà punto per punto, senza omettere niente [*senza defecto*], quella verità dalla quale s'allontana costui, *quest'ingrato* (con rovesciamento rispetto all'accusa d'ingratitudine e rispetto al *vero* formulato dall'Amante, vv. 22 e 68). Rima equivoca di (*sì*) *parte* con *parte*.

80-81. *in sua prima età ... vender parolette*: tema ricorrente nelle *Confessioni*, alludendo Agostino alla passata attività di retore, «venditorem verborum» (*Conf.* IX v 13), prima della liberazione; infatti: «Docebam in illis annis artem rethoricam et victoriosam loquacitatem victus cupiditate vendebam» (*Conf.* IV II 2), «expectans [l'amico giurista Alipio], quibus iterum consilia venderet, sicut ego vendebam dicendi facultatem» (VIII VI 13), «ne ulterius pueri meditantes ... insanias mendaces et bella forensia mercarentur ex ore meo arma furori suo» (IX II 2). La prima età (cfr. XXIII 1) risponde alla «prima querela, che fu: "il manco piede | *giovenetto* pos'io nel costui regno" [vv. 9-10]» (Daniello). *parolette*: forma ipocoristica dantesca e petrarachesca (CLXXXIII 2, CCLIII 1); qui simili nella funzione alle *parauletas venals* di Aimeric de Peguilhan nella canzone *De so dont hom*, 22-24 (Scarano).

82-84. *né par che si vergogne ... di me*: ed evidentemente non si vergogna a lamentarsi di me [e anche: a muovere piato contro di me], dopo essere stato distolto da quel tedio [*noia*, cfr. CCCXII 12] verso il piacere che io posso elargire; da un servizio venale ad un'attività liberale, poetica. *puro et netto*: intatto, immacolato e libero da necessità. Binomio appositivo prolettico del complemento oggetto *lui* (v. 86) nel tortuoso discorso di Amore, sintatticamente segmentato.

85. *contra 'l desio ... vòle*: a difesa di quel desiderio che spesso cerca il proprio male. Non necessariamente il desiderio di guadagni (tutti i commentatori, fatto salvo Daniello) ma il *folle desio* (VI 1) o *fals'amor* che corre a perdizione (XCVI 12, CXXXV 40), assumendo qui Amore la funzione dell'Amata nell'eterno scambio del Libro.

86-87. *lui tenni ... chiama*: mantenni costui, cosa della quale ora si lamenta [*si dole*], in quella vita dolce che lui chiama miseria; dove *miseria* risponde a *Misero* e *dolce vita* a «in quanto amaro à la mia vita avezza» nell'accusa dell'Amante, vv. 39 e 25.

88-90. *salito ... non fôra mai*: avendo raggiunto una qualche fama grazie soltanto a me, che ho sollevato il suo ingegno laddove non si sarebbe mai alzato con le sue sole forze. Altro argomento di Amore a confutazione del contrastato «sollevarmi alto da terra» accampato dall'Amante (v. 29) e altra identificazione dell'Amore-Donna: «ed alzava il mio stile | sovra di sé, dove or non poria gire» (CCLXX 37-38), «dammi, signor, che 'l mio dir giunga al segno | de le sue lode, ove per sé non sale» (nota a CCCLIV 6); lo stesso *alzare* di Amore della sestina raddoppiata CCCXXXII 48, «Amor alzando il mio debile stile».

[VII]. 91. *Ei sa*: dai libri degli storici e dei poeti. *grande Atride*: Agamennone, chiamato il «gran greco» nella rassegna delle vittime di Amore in *Tr. Cup.* III 16, e insieme a Menelao «i grandi Atridi» (*Tr. Fame* Ia 139); cfr. CLXXXVI 8: «quel ch'ancise Egisto». *alto Achille*: il superbo eroe dell'*Iliade*, catturato dall'amore per la schiava Briseide, che Agamennone gli tolse. Motivo di Orazio nell'ode che appunto comincia «Ne sit *ancillae* tibi *amor* [segmento tradotto al v. 96] pudori», *Carm.* II IV 2-8: «prius insolentem | serva Briseis niveo colore | movit Achillem; | ... | arsit Atrides medio in triumpho | virgine rapta» (Castelvetro); cfr. *Tr. Cup.* I 124-25.

92. *Hanibàl*: Annibale, il grande protagonista delle guerre puniche, *amaro* per l'Italia, anche lui, «invictus armis», vinto da una «vil feminella in Puglia»

(*Tr. Cup.* III 25-27; *De viris* XVII 46, XIX 71). All'inizio del terzo libro del *Secretum* Annibale, doppio di sé («Hanibalem tuum»), è visto in mezzo a «violentissime passionis flammas atque impetus». *terren vostro*: il patrio suolo italiano; cfr. CXXVIII 81. Nel passo citato di *Secr.* III Annibale è detto il piú famoso nemico, «Italie famosissimus olim hostis» (pp. 136-38). *amaro*: aspro con le armi, funesto; cfr. *Par.* VI 53-54 (Ferrari).

93-94. *et di tutti ... di fortuna*: e un altro, Scipione Africano, il piú illustre di tutti per valore e successo, a cui «Fortuna fu sempre serena» (*Tr. Cup.* II 34); il vincitore di Cartagine, «quel fiore anticho di vertuti et d'arme» cantato da Ennio (CLXXXVI 9), mitico protagonista dell'*Africa*, tratteggiato nel *De viris* (XXI), anche lui prigioniero d'una schiava, secondo Valerio Massimo (VI vii 1; Vellutello) e secondo Gellio (*Noct. Att.* VII 8; Daniello).

95. *com'a ciascun ... ordinaro*: come fu stabilito dalle stelle per ciascuno di loro; cfr. CCCXXV 61 sgg.

96. *lasciai cader*: verbo reggente che ha per oggetti in posizione prolettica il *grande Atride*, l'*alto Achille*, *Hanibàl* e il *piú chiaro* Scipione, alla levatura dei quali si oppone qui l'aggettivo *vil(e)*. *amor d'ancille*: rende l'*ancillae ... amor* di Orazio nell'ode citata per il v. 91.

98. *di mille | donne*: il numero iperbolico impiegato nell'*incipit* «Vidi fra mille donne una già tale» (nota a CCCXXXV 1), qui esaltato mediante *enjambement* con allitterazione. *electe*: in gioco etimologico con *elessi*. *n'elessi una*: scelsi tra loro una sola, «electa ut sol» (*Ct* VI 9), cfr. nota a CCCLXVI 34.

99. *qual*: tale quale. *mai sotto la luna*: in terra; formula già dantesca di mortalità e d'instabilità (*Inf.* VII 64; Brunetto, *Tesoretto*, 129-31), ricorrente in punta di verso, per cui cfr. note a CCXXIX 13 e a CCXXXVII 10.

100. *benché ... a Roma*: anche se ritornasse al mondo la «bella romana» Lucrezia, parametro classico di bellezza e di virtú (CCLX 9-10, CCLXII 9-11).

101. *dolce ydïoma*: il linguaggio della dolcezza; cfr. *Par.* XV 122 e XXVI 114; variante del «dolce parlare» caratteristico del Libro (CCV 3, CCXLIX 11, CCCXLVIII 4, ecc.), l'«eloquium ... dulce» della Sposa del *Cantico* IV 3.

102. *cantar ... soave*: altro tratto della donna del *Canzoniere*; cfr. note a CXII 9, CLXVII 2-3, CCXX 10.

103-4. *penser basso ... dinanzi a lei*: motivo stilnovistico dei pensieri elevati mossi da lei, che «ogni basso penser del cor m'avulse» (nota a CCCLI 8); altri *loci paralleli*: «con l'ale amorose | levando il parte d'ogni pensier vile» (LXXI 12-13), «Basso desir non è ch'ivi si senta» (CLIV 12). *grave*: pesante, tormentoso.

105. *fur*: furono. *li 'nganni mei*: le frodi di Amore, denunciate dall'amante, v. 65; cfr. nota a CCCLVII 5.

[VIII]. 106. *Questo fu il fel*: a risposta del «molto aloè con fele» gridato dall'amante (v. 24) e dentro l'elenco delle disamine a cavallo tra stanza e stanza, *Questi fur ... Questo fu ... questi* (furono). *li sdegni et l'ire*: stilema interno (cfr. nota a CCLXX 34), qui a risposta della coppia *ira et sdegno* ricevuta nel regno di Amore (v. 11).

107. *piú dolci ... il tutto*: fiele, sdegni e ire (aspetti parziali negativi) che furono piú dolci dell'intero (positivo) di qualsiasi altra donna; un parziale negativo che si oppone a un'interezza positiva, tanta è la superiorità dell'oggetto; cfr. «languir per lei | meglio è, che gioir d'altra» (CLXXIV 12-13; CCXXXI 4); l'aggettivo *dolci* ricompone infatti l'*oxymoron* permanente della donna del Libro, «Dolci ire, dolci sdegni...» (cfr. nota a CCV 1; *Tr. Mor.* II 82).

108-9. *Di bon seme ... mieto*: rovesciamento dei Proverbi di Salomone, «Qui seminat iniquitatem metet mala» (*Prov* XXII 8), col ricordo del buon seminato-

re che semina il *bonum semen* nella parabola dei Vangeli (*Mt* XIII 24, 27, 37). Similmente Dante, *Purg*. XIV 85: «Di mia semente cotal paglia mieto» (Zingarelli). *merito*: ricompensa; in gioco paronomastico con *mieto*. *chi 'ngrato serve*: chi si mette al servizio d'un ingrato; cfr. vv. 22 e 79.

110. *Sí l'avea ... condutto*: l'avevo cosí bene guidato sotto le mie ali. Il protettivo *sub alas* s'incrocia col tema del volo verso l'alto delle varie stanze, vv. 29, 89-90; cfr. CCCVII 1-2.

111. *donne et cavalier'*: il pubblico d'*élite*, la comunità cortese ricettiva cui alludono le *feste* del v. 18, come nell'ideale cavalleresco perduto di *Purg*. XIV 109-10: «le donne e ' cavalier, li affanni e li agi | che ne 'nvogliava amore e cortesia...», secondo antichi 'codici' lirici; cfr. Bernart de Ventadorn, *Pel doutz chan*, 40-41: «qu'e·us serai en cort prezenters | entre domnas e chavalers...». *il suo dire*: le sue parole in versi, rime d'amore; poi *suoi detti*, v. 114.

112. *sí alto*: cosí in alto (avverbio), a ripresa del «sollevarmi alto da terra» enunciato dall'Amante, v. 29.

113-14. *tra ' caldi ... nome*: il suo nome sfavilla [*ferve*] tra gli ingegni appassionati. Il verbo richiama le «fervide rime» con le quali il poeta-amante cerca il suo pubblico privilegiato d'innamorati e di poeti d'amore, CCXVII 2. *de' suoi detti conserve*: si fanno collezioni e raccolte delle sue rime (*conserve | si fanno*, con altro *enjambement* che marca tutto il testo, favorito dal verso breve). Rima ricca con *serve*.

115. *con diletto ... loco*: con piacere da qualche parte. Alla diffusione e alla fervida ricezione delle rime sparse l'autore accenna nella famosa lettera a Pandolfo Malatesta del 4 gennaio 1373, con la quale annuncia la sua privata 'raccolta' (o settima 'forma'): «Invitus fateor hac etate vulgari iuveniles ineptias cerno ... Sed quid possum? omnia iam in vulgus effusa sunt legunturque *libentius* quam que serio postmodum validioribus animis scripsi» (*Sen*. XIII 11); un'allusione alla divulgazione e alla calorosa accoglienza presso la corte napoletana di Roberto d'Angiò anche nella lettera poetica a Barbato da Sulmona del 1350, *Epyst*. I 1, 12-14, 28-31, 38-39 e 66-72: «*ardens* | *turba* premit comitum, quos par insania iactat, | ... acies nam maior apertam | protrahit in lucem. Durum, sed et ipse per urbes | iam populo plaudente legor...».

116-17. *ch'or saria ... roco* | *mormorador di corti*: lui che ora sarebbe uno che mormora a voce bassa nelle corti (signorili). L'interpretazione vulgata è che le corti siano quelle dei tribunali, intendendo «per i mormoradori di corte gli avocati e causidici»; cosí Daniello, che cita i «raucos ... causidicos» di Marziale, IV VIII 2. Ma gli avvocati non mormorano, anzi diventano rochi a forza di arrotolare parole; il mormorare indica all'inverso un suono indistinto e inarticolato, giustappunto come il «*roco mormorar* di lucide onde» del sonetto *Se lamentar augelli* (nota a CCLXXIX 3), o il «mormorar de' liquidi cristalli» (CCXIX 3) o il *murmur aquarum* della Sorgue, «rauce leve murmur aque» (*Buc. carm*. I 43). Cosí qui Amore si vanta non d'avere sottratto l'ingrato alle aule forensi (una causa assurda per Amore-Apollo *poetarum deus*), bensí al flusso delle non-parole, e di avere invece fornito al *mormorador di corti* (non dissimile nella funzione dall'emblematico *lauzengier* delle corti d'amore, che diffonde malevoli sussurri, v. 19) un linguaggio specifico, un *ydioma* poetico imparato alla sua scuola (vv. 101 e 119). *huom del vulgo*: uno come gli altri, uno dei tanti, di bassi interessi e senza notorietà (v. 118); cfr. LXXII 9: «questa sola dal vulgo m'allontana»; *Tr.Mor*. II 13-14; *Inf*. II 105.

118. *l'exalto et divulgo*: lo sollevo in alto, lo innalzo e lo faccio conoscere. Verbi in relazione etimologica con l'*alto salire* (v. 112) e con il *vulgo*, come rileva la rima ricca e derivativa.

119. *ne la mia scola*: altro richiamo a situazioni trobadoriche e in particolare ad Arnaut Daniel, che dichiara l'insegnamento ricevuto da Amore: «farai, c'Amors m'o comanda, | breu chanson de razon lonia, | que gen m'a ducx [corrispondente a *Sí l'avea* ... *condutto* del v. 110] *de las artz de s'escola*» (*Ans que sim*, 3-5). Non diversa la situazione dell'amore sacro, come si rispecchia in Jacopone: «Chi vole entrare in questa scola, | trovarà dottrina nova» (*Senno me par e cortesia*, 15-16).

120. *et da colei* ... *sola*: e per quello che ha imparato [v. 119] da quella che fu unica in terra (a distrarlo dal *vulgo*, come Amore in cielo, v. 117). La stessa clausola in fin di verso nel sonetto che segue: «al mondo fu sí sola» (CCCLXI 13); cfr. CLXVII 14, CCXXXIII 6, CCCXXI 8, CCCXXV 43, CCCLXVI 53; *Tr. Mor.* I 51.

[IX]. 121. *a l'extremo*: fino in fondo (per altri «da ultimo», ma Amore non è qui alla fine della perorazione, che anzi rincara nella decima stanza). *servigio*: cui allude il verbo *servire* della stanza precedente (v. 109) nonché il *servitium* amoroso dell'Amante, v. 19.

122. *da mille acti* ... *l'ò ritratto*: l'ho tirato indietro da mille azioni basse, contrarie alle norme della 'cortesia', come illustra l'insopportabile «cosa vile» del v. 124. Similmente nel terzo libro del *Secretum* (p. 144): «Illa iuvenilem animum ab omni turpitudine revocavit, uncoque, ut aiunt, *retraxit*, atque alta compulit expectare» (Santagata).

123. *per alcun pacto*: a nessuna condizione.

124. *poteo*: poté (con la desinenza anche dantesca dei perfetti arcaici, per analogia con *-ío* da -IVIT, come in XXIII 59). *cosa vile*: una 'creatura' non eletta, piuttosto che la cosa bassa (già in «acti inhonesti», v. 122), in considerazione che la stanza parla specificamente di *lei*, vv. 127, 130; cfr. nota a CCCXXIII 55 e a CXIV 9-10, CCCLXVI 123. I vv. 125-28 illustrano perché all'Amante non poté mai piacere cosa vile.

125-26. *giovene* ... *in penser*: a lui che era riservato e pudico in azioni e in pensieri fin dalla gioventú, «acerbo anchor» [secondo l'indicazione della canzone *Una donna piú bella*, dove è evocata la formula della Confessione, cfr. nota a CXIX 5], a cominciare dal momento in cui era diventato servo fedele di lei... L'argomento dell'innamoramento *a iuventute*, come quello di Salomone per la bella Sapienza (*Sap* VIII 2, cfr. CXIX 4), è accampato anche dall'Amante fin dalle prime battute, v. 10. *huom ligio*: nella terminologia feudale è il vassallo che ha giurato fedeltà assoluta al suo signore in un rapporto di soggezione (sostanziale gallicismo, afr. *home lige*, prov. *litge*); qui l'antica metafora è esaltata mediante *enjambement* con allitterazione, *ligio* | *di lei*. In clausola interna *facto* fa eco alla rima *-atto* nonché agli *acti* del v. 122.

127. *alto vestigio*: impronta, segno di nobiltà e d'elezione, congruo all'alta posizione di chi elargisce. È anche il segno impresso da Dio all'uomo creato a sua immagine e somiglianza, come scrive Agostino commentando il Salmo IV 7, «Signatum est super nos lumen vultus tui» (*En. in Ps.* IV 8; *Conf.* IX IV 10); cosí nel *Liber Ecclesiasticus* L 31: «lux Dei vestigium eius est».

128. *fecel suo simile*: lo rese simile a sé. Tema dell'immedesimazione degli amanti (*Tr. Cup.* III 161-62; cfr. nota a CCXIII 14) e dell'attrazione dei simili, secondo il motivo platonico dei Padri; san Bonaventura, *Soliloquium* II 12: «Quidquid diligis, ipsa dilectionis vi in eius similitudinem transformaris», per cui anche Dante «come simile a simil correr sòle» (*Amor, da che convien*, 36). Ma la somiglianza è altresí effetto di quell'*alto vestigio*, l'impronta divina che rende simili a Lui (*Gn* I 26-27, *Sap* II 23, *Col* III 10; cfr. nota a CCCLXVI 109-10).

144. *in rima*: nelle sue poesie, nelle «rime sparse», che tracciano l'*iter* spirituale tra la terra il cielo; cosí all'inizio della seconda *cantilena oculorum* (LXXII 1-3, 16-21), nei *planctus* CCLXVIII 34-36 e CCLXX 99-101 (Vellutello) e fin dalle soglie del Libro in XIII 13. Nella prosa del *Secretum* III questo tema è invece contestato per voce dall'Alter Ego che è Agostino.

145. *or*: in questo *débat* in presenza di Ragione. *con*: insieme a. Di fatto Amore e la donna nel testo si congiungono, sono i due (negletti) sovrani del cuore dell'amante; cosí nella tradizione trobadorica Guiraut Riquier, *Tant m'es plazens*, 26-27: «dos senhors ay, | Midons ez Amors».

146. *li die' per colonna*: gli diedi per sostegno. La stessa metafora nella canzone CCLXVIII 48: «Questa è del viver mio l'una colomna», qui esaltata mediante *enjambement*; cfr. CCII 10.

147-48. *frale vita*: la stessa vita fragile (dantesca), minacciata e in pericolo di vari luoghi del Libro, LXIII 5, CCCXLIX 11, nota a CCCLI 12. *A questo*: qui, a questo punto. *strido | lagrimoso*: gemito e pianto, forse sul modello dell'infernale *fletus et stridor* dei Vangeli sinottici (*Mt* VIII 12, XIII 42, ecc.); cfr. CXXXV 83, CCLXXX 4, CCCLXVI 71. *et grido*: annuncia le parole del grido lacerante. In parallelo: «ma piango et grido: "Ahi nobil pellegrina..."» (CCLXX 96-97); cfr. LXVIII 3, XCVIII 12 e CCCXXXVI 7. Rima ricca con *strido*.

149. *Ben ... die'*: me la dette davvero. *Ben* al solito è rafforzativo del verbo. *tosto la ritolse*: presto se la riprese. Il verbo *ritogliere* è tipico della sottrazione e della morte: «ritogli a Morte quel ch'ella n'à tolto | ... | Dio, che sí *tosto* al mondo *ti ritolse*» (cfr. note a CCLXX 14 e 99, CCCIX 3, CCCXXXVII 14).

150. *Responde*: Amore, «l'altra parte» in causa (v. 77), risponde; cosí Amore *Responde* nel sonetto CCCLIV 9. *Chi ... volse*: Dio la volle per sé («per adornarne i suoi stellanti chiostri», secondo il tema di CCCIX 4).

[Congedo]. 151. *ambo ... seggio*: tutt'e due rivolti [*conversi*, cfr. CXLIII 9-10] al seggio del giudice, là dove siede in giudizio Ragione-Giustizia. Daniello cita la «sedia che fu già benigna | piú a' poveri giusti» di *Par.* XII 88-89. Simile allusione letteraria all'istituto delle corti d'Amore in Lapo Gianni, dove Amore-Giudice dà «sentenza in tribunal sedendo» (*Donna, se 'l prego*, 88).

152. *i(o) ... ei*: i due 'attori' del piato, Amante e Amore, con opposte motivazioni e tonalità; l'Io con «tremanti ... voci», secondo l'attitudine tipica degli amanti e secondo il tema iniziale, «quasi huom che teme morte e ragion chiede» (vv. 7-8), l'Altro secondo l'immagine archetipica del *ferus Amor*. *voci alte et crude*: parole dure dette a voce alta; cfr. v. 76.

153. *conchiude*: conclude la propria argomentazione dicendo quanto segue.

154. *Nobile donna*: il giudice della situazione (vv. 2 e 77), dalla quale s'attende il giudizio (*sententia*), che sarà un non-giudizio (v. 157).

155. *sorridendo*: in segno di considerazione davanti alla «lite» dei due Amanti, non diversamente da Beatrice, anche lei «sorridendo», davanti ai dubbi nei quali si dibatte Dante (*Par.* III 24): un sorriso che anche qui è già un rinvio.

156. *questioni*: le *quaestiones*, le *dissensiones* verbali sottoposte al giudice.

157. *lite*: risponde al 'genere' del *certamen* o *conflictus*, cui la canzone appartiene; con questa stessa parola infatti l'Alter Ego Agostino chiude con un rinvio il dibattito del *Secretum*: «In antiquam litem relabimur...» (*Secr.* III, p. 214); ma poiché anche questo *débat* è tutto interiore, la parola *lite* risponde altresí all'*ardentem litem* contro se stesso e alla controversia dell'Io enunciata dal Santo nelle *Confessioni* (VIII VIII 19). Forse una clausola dantesca in uscita, *Purg.* XV 98: «del cui nome ne' dèi fu *tanta lite*» (Scherillo), ma dentro l'intarsio di un'intera tessera classica, Virgilio, *Ecl.* III 108: «Non nostrum inter vos tantas componere lites» (Perugi).

129-30. *Quanto à* ... | *da lei tene*: tutto quanto costui ha di raro, squisito, peregrino [cfr. CCXIII 5, CCXX 6], e di nobile lo trattiene da lei, gli viene da lei. Cosí Guinizzelli, *Madonna, il fino amor*, 37: «da voi tegno ed ho 'l valore». Coincidenza anche verbale con la prima *cantilena oculorum*, con annessi sovrasensi: «et chi di voi ragiona | *tien dal soggetto* un habito *gentile*...» (LXXI 10-11). *di cui si biasma*: sui quali versa tanto biasimo (in questa *disputatio* tra Amante e Amore), dove *cui* include *lei* e *me*, secondo l'accusa della terza stanza, vv. 31-34. Il verbo è una tessera della recriminazione trobadorica, come nel 'lamento' indirizzato ad Amore di Aimeric de Peguilhan, citato da Zingarelli come remoto ascendente del 'genere': «Vostra beltat blasmatz car m'abelli; | apres blasmatz Amor car m'enardi. | ... | Non blasmetz mi mas vos eissa et Amor» (*Amors, a vos meteussa·m clam de vos*, 29-32).

131-32. *nocturno fantasma* | *d'error* ... *sí pien*: i fantasmi della notte scambiati per veri e invece inconsistenti, apparenza di verità, «veritatis ... phantasmata». Tema ricorrente di Agostino: «In phantasmatis enim, quae pro veritate tenueram, vanitas erat et mendacium» (*Conf.* IX iv 9 e IX iii 6). *com'ei ver' noi*: mai nessuna ombra della notte fu cosí vana e carica di menzogne come è costui verso di noi. Il *noi* non è *majestatis*, ma include Amore e la donna, *lei* ... *lei* (vv. 127 e 130), come subito dopo al v. 134 (*ne*).

133-34. *ch'è in gratia* ... *a la gente*: lui che ha trovato il favore di Dio e degli uomini da quando conobbe noi due (sempre Amore e tal donna, dunque replicando all'argomento dell'Amante dei vv. 31-34).

135. *il superbo*: l'Amante che accusa invece di ringraziare, rinnegando Amore e l'Amata. *pente*: si pente, con richiamo sottile al sonetto iniziale I 12-14.

[X]. 136. *Anchor*: e inoltre. *che tutto avanza*: che supera tutto il resto.

137. *da volar* ... *ali e del cuore*: gli avevo dato ali per volare su fino al cielo. Ali dell'ingegno e del cuore, *pennae mentis*, con metafora ricorrente per cui nella canzone precedente «Quanto era meglio alzar da terra l'ali, | et le cose mortali | ... | librar...» (nota a CCCLIX 39; CCCLXII 1, CCCLXV 1-3).

138-39. *per le cose mortali* ... *l'estima*: attraverso le *res mortales* che sono scala a Dio, se uno [*chi*, SI QUIS, cfr. CV 28, CXIX 106, CXXXV 91, CCXXXII 12, CCCLXVI 8] le valuta correttamente, se le soppesa equamente (cfr. nota a CCCLIX 40-42). La *scala* è il tramite tra la terra e il cielo secondo l'immagine scritturale della visione di Giacobbe («Viditque in somnis scalam stantem super terram, et cacumen illius tangens caelum», *Gn* XXVIII 12, da cui *Par.* XXII 68-72), per cui anche Maria è figurale *scala peccatorum* nell'innografia e *scala coelestis* in un Sermone pseudo-agostiniano (PL XXXIX, col. 1991; Chessa); cfr. Rico, *Vida u obra*, pp. 294-99. Rima ricca e franta di *mortali* con *dat'ali*, v. 137.

140-41. *mirando* ... *fiso*: il verbo dello sguardo interiore contemplativo, di cui alle note CCCXXV 52, CCCLVI 10. *quante* ... *vertuti*: quasi un ricordo e un rinvio interno alla canzone *Verdi panni*, «quanta vede vertú, quanta beltade» (XXIX 54). *quella sua speranza*: la donna nella quale spera; quanto secondo Paolo è sostanza di cose sperate e «argomento de le non parventi» (*Hebr* XI 19; *Par.* XXIV 64-65); *spes mea* è la proiezione di Dio da parte del peccatore secondo i Salmi (Scherillo cita *Ps* CXLI 6; anche *Ps* XIII 6, XXI 10, ecc.).

142-43. *d'una in altra* ... *cagion prima*: egli [*ei*, v. 140] poteva, passando di apparenza in apparenza, di *similitudo* in *similitudo*, sollevarsi fino all'altezza della Causa prima, al *Fattor* (v. 139) e Creatore di tutte le cose. Motivo paolino e agostiniano del passaggio *gradatim* tra le cose temporali visibili, *res mortales* di pura «sembianza» o «parvenza» (*Par.* XXIV 71), «cuncta corporalia et ipsum caelum», a quelle *immortales* invisibili di pura essenza (*Col* I 15-20, *Hebr* XI 3; Daniello cita *Rom* I 20; cfr. *Conf.* IX x 24).

CCCLXI

Dicemi spesso il mio fidato speglio,
l'animo stanco, et la cangiata scorza,
et la scemata mia destrezza et forza:
«Non ti nasconder piú: tu se' pur vèglio.

Obedir a Natura in tutto è il meglio,
ch'a contender con lei il tempo ne sforza».
Súbito allor, com'acqua 'l foco amorza,
d'un lungo et grave sonno mi risveglio:

et veggio ben che 'l nostro viver vola
et ch'esser non si pò piú d'una volta;
e 'n mezzo 'l cor mi sona una parola

di lei ch'è or dal suo bel nodo sciolta,
ma ne' suoi giorni al mondo fu sí sola,
ch'a tutte, s'i' non erro, fama à tolta.

Il sentimento della vecchiaia, non piú dissimulata ma riconosciuta in ogni fibra interna ed esterna di se stesso, *animo* e *scorza* (v. 2), cade sull'Io con la velocità e con la violenza d'un getto d'acqua sul fuoco (quartine). Di qui il risveglio dal lungo sonno delle illusioni nella labilità del tempo, ravvivato soltanto da «una parola | di lei» (vv. 11-12), che silenziosamente, nella lunghezza d'un forte *enjambement* a cavallo tra le terzine, annuncia quell'ultimo *volo* dal temporale all'eterno, non importa quando. Questo è rivelato dalla complicità verbale intensamente petrarchesca tra il terrestre «nostro viver vola» (attacco delle terzine) con il celeste «Volo con l'ali de' pensieri al cielo» in apertura del sonetto che segue; i due testi complementari, intrisi ancora di temporalità («et per tardar anchor vent'anni o trenta», CCCLXII 13), promettono la certezza d'un ricongiungimento degli amanti negli ultraluoghi della grazia, oltre il *velamen* del mondo: «Menami al suo Signor...» (prima terzina di CCCLXII), come in altre vicine preghiere (CCCXLIX 14) in preparazione dell'ultima alla Vergine.

Il testo è trascritto dall'autore nella vulgata nell'ultimo periodo 1373 - 18 luglio 1374, primitivamente numerato 357; cfr. introduzione a CCCXXXVI.

Sonetto su quattro rime, ABBA ABBA, CDC DCD; terzine monocromatiche in *-ola* e *-olta*, assonanzate con B *-orza* in consonanza imperfetta.

1. *Dicemi*: verbo singolare per piú soggetti, *speglio*, *animo*, *scorza*, *destrezza*, *forza*; tutti testimoni che ciascuno per sé variamente racconta (vv. 4-6) il passare del tempo. *fidato speglio*: lo specchio fedele che volta per volta dice la verità.

Motivo di molti luoghi in versi (CLXVIII 9-11; *Tr. Tem.* 56-60) e in prosa; ad attacco di *Sen.* VIII 2, agli amici : «Ex professo senex sum, ipse annos meos in speculo, alii in fronte legunt mea, mutatus est primus ille oris habitus, et laetum lumen oculorum moesta, ut aiunt, at ego sentio, *laeta nube reconditum*...» (Carducci); *Secr.* III (p. 176; cfr. Fenzi, nota 236, p. 389): «Vidisti ne te nuper in speculo? ... nonne vultum tuum variari in dies singulos et intermicantes temporibus canos animadvertisti?»; *Fam.* XXI 13, 7. Per il provenzalismo in rima cfr. nota a CCCXII 11.

2. *cangiata scorza*: l'involucro esteriore dell'Io alterato dal tempo, secondo l'immagine (e con le stesse rime *forza* e *sforza*) del sonetto del Po; cfr. note a CLXXX 1, XXIII 20, CXXVII 35, CCLXXVIII 3. Tratto in sintonia con l'invecchiamento dell'*homo ęxterior* di CCCLX 41 e CCCLXII 8.

3. *destrezza*: la *iuventutis agilitas*, diminuita negli anni insieme alla forza. Carducci cita l'inizio della lettera *Posteritati*: «Corpus iuveni non magnarum virium sed multe dexteritatis obtigerat».

4. *Non ti nasconder piú*: a te stesso, dietro quella nube di falsa *iuventus* evocata in *Sen.* VIII 2 (nota al v. 1). Concetto affine in *Sen.* VIII 1 al Boccaccio, Pavia 20 luglio 1366 (*De aetatis parte dubia*): «Nulla est enim gloria senem esse. Sed si gravitas mentis, si constantia, si integritas sensum ... Quid iuvat canos occultare?». *se' pur vèglio*: sei davvero vecchio; *veglio* anche in *Tr. Cup.* I 79 e *Tr. Fame* Ia 105, come in Guittone d'Arezzo, *Diletto e caro mio*, 17-18. Cosí i due monosillabi *tu* ... *pur* rispondono fonicamente a *piú* (alla scadenza del primo emistichio settenario), con sillaba forte ripercossa da *Natura* e da *Súbito* (vv. 5 e 7).

5. *Obedir a Natura*...: tema della saggezza di obbedire alle leggi di natura; «è preso da Cicerone» (Castelvetro), evocato in *Sen.* VIII 1 al Boccaccio, *De senectute* II 5: «in hoc sumus sapientes, quod naturam optimam ducem tamquam deum sequimur eique paremus ... Quid est enim aliud gigantum modo bellare cum dis nisi naturae repugnare?». *in tutto è il meglio*: è la cosa migliore in tutto e per tutto.

6. *ch'a contender* ... *ne sforza*: perché l'età ci toglie le forze per poter combattere contro di lei (ancora a ricordo del *bellare* con gli dèi e del *repugnare* a natura di Cicerone), per cui nella citata lettera *Senile* VIII 1: «Quid naturae vim auferre nitimur?» Il Castelvetro «vuole chę sia da far punto dopo *lei*; secondo l'interpretazione riportata anche dal Dolce: È meglio obedire alla natura che contender seco» (Carducci), ma: «a che ci starebbe innanzi a *meglio* l'articolo?» (Chiòrboli»), cfr. nota a CXXV 14. Il pronome personale *ne* assomma tutti gli elementi interni ed esterni che parlano di vecchiaia (vv. 1-4). Rima ricca e derivativa con *forza*.

7. *Súbito*: in relazione a quella parola 'vecchio' (v. 4), con la forza non calcolata dell'acqua sul fuoco, secondo la *comparatio* del secondo emistichio. *amorza*: ammorza, spenge. Ancora Cicerone nel *De senectute* XIX 71: «ut cum aquae multitudine flammae vis opprimitur», sommato all'*Ecclesiastico* III 33: «Ignem ardentem extinguit aqua» (sempre Castelvetro).

8. *lungo et grave sonno*: il sonno della ragione, protratto nel tempo e pesante; lo stesso dittico aggettivale *grave et lungo* (affanno) in CCXII 12. *mi risveglio*: verbo fonicamente implicato con *veggio* ad attacco delle terzine in rapporto di causa-effetto. Rima ricca con *vèglio*.

9. *et veggio ben*: la stessa agnizione ad attacco delle terzine del sonetto *Come talora* (note a CXLI 9 e a I 9, con avverbio rafforzativo). *viver vola*: la vita che fugge via, come in *Italia mia*, «mirate come il tempo vola» (note a CXXVIII 97, XXX 13, CCLXXII 1, CCCLV 6). Qui il verbo, dentro un'allitterazione fun-

zionale alla *fuga temporis* (*veggio* ... *viver vola* ... *volta*), presta il collegamento con l'*incipit* del sonetto che segue CCCLXII, «Volo con l'ali...».

10. *ch'esser* ... *piú d'una volta*: che non si può vivere piú d'una volta sola. La stessa clausola in uscita col medesimo messaggio in *Tr. Mor.* I 110-11: «e contemplare il fine | che far convensi, e non piú d'una volta», su Paolo, *Hebr* IX 27: «statutum est hominibus semel mori» (Ariani), citato in *Sen.* III 7 e XIV 1; *Sen.* I 5. Sentenza diffusa, per cui Daniello richiama Silio Italico, *Punica* XV 62: «Currit mortalibus aevum, nec nasci bis posse datur, fugit hora...» Gioco paronomastico di *volta* con *vola*.

11. *'n mezzo 'l cor*: nel profondo del cuore, come in LXXXVIII 14. *sona*: risuona. Alla scadenza del primo emistichio settenario il verbo attraversa il *sonno* in chiusura delle quartine (v. 8, sempre in clausola interna al settenario), in rapporto similare a quello di *sonno* con *sonò* della canzone che precede (nota a CCCLX 66-68); cfr. CXCIII 9-10, CCCLII 3-4. *una parola*: il *verbum* lentamente annunciato mediante *enjambement* tra i due piedi delle terzine, *parola* | *di lei*; questo tratto formale suggerisce il collegamento con «udendo lei» del sonetto che segue (CCCLXII 6), per cui non a torto Daniello (poi Tassoni, Biagioli, Dotti) riempie questa *parola* voluta e velata con quanto dice la donna (CCCLXII 7-8), che è poi la stessa cosa mormorata dall'Io allo specchio: «tu se' pur vèglio» (vv. 1-4), sia pure nel quadro d'una *honorata senectus*.

12. *dal* ... *bel nodo sciolta*: libera da quel suo meraviglioso *nexus* di spirito e di carne (condizione alla beatitudine cui allude il sonetto che segue, CCCLXII 4). In parallelo l'*incipit* «Anima bella da quel nodo sciolta | che piú bel mai non seppe ordir Natura», cfr. nota a CCCV 1; CCXIV 19-20, CCLXXXIII 3-4, CCCXXV 9, CCCXLIV 11; *Par.* XXXI 89-90: «l'anima mia, che fatt'hai sana, | piacente a te dal corpo si disnodi».

13. *ne' suoi giorni*: al suo tempo, in tensione con l'intemporale *or* del v. 12; cfr. CCCXLIV 7, CCCXXV 43. *al mondo* ... *sola*: unica su questa terra, come nella canzone che precede «colei che fu nel mondo sola» (cfr. note a CCCLX 120 e a CCCLXVI 133), secondo il tema dell'unicità (cristica, mariana) della donna e *domina* del Libro. Questo verso nell'autografo Vaticano lat. 3195 è su rasura e «leggibile a stento» (Modigliani), forse ritoccato per enfatizzare il legame con la canzone *Quel'antiquo* (CCCLX 120), sempre consecutiva nell'ordine delle ultime rime dei *Fragmenta* (n. 25 e n. 26 della numerazione araba marginale); anche *suo bel nodo* del v. 12 è su rasura.

14. *a tutte*: a tutte le altre donne. *s'i' non erro*: la stessa formula di discrezione dentro il tema della lode del sonetto *In tale stella*, per cui nota a CCLX 12; XXX 28. *fama à tolta*: altra variazione sul tema della *loda* per «quella ch'a tutto 'l mondo fama tolle» (cfr. nota a CCXLIII 4).

CCCLXII

Volo con l'ali de' pensieri al cielo
sí spesse volte che quasi un di loro
esser mi par ch'àn ivi il suo thesoro,
4 lasciando in terra lo squarciato velo.

Talor mi trema 'l cor d'un dolce gelo
udendo lei per ch'io mi discoloro
dirmi: «Amico, or t'am'io et or t'onoro
8 perch'à' i costumi varïati, e 'l pelo».

Menami al suo Signor: allor m'inchino,
pregando humilemente che consenta
11 ch'i' stia a veder et l'uno et l'altro volto.

Responde: «Egli è ben fermo il tuo destino;
et per tardar anchor vent'anni o trenta,
14 parrà a te troppo, et non fia però molto».

Da una vecchiaia non occultata né occultabile (CCCLXI 1-5) ad una amabile e *veneranda senectus* (vv. 7-8), come se il candore dei capelli fosse propizio al candore dell'anima, secondo il grande tema finale della lettera *Senile* del 1364 agli Amici, una lode degli *honorandi senes* e della vecchiaia «bona malorum victrix affectuum» (*Sen.* VIII 2). Dal volare del tempo (CCCLXI 8-9) a un *volatus* contemplativo sulle ali della mente come un *raptus* al terzo cielo (vv. 1-4). Dal vedere nell'enigma d'uno specchio confuso (CCCLXI 1) al vedere invece *facie ad faciem*, conoscendo ed essendo conosciuto secondo l'Apostolo (*1 Cor* XIII 12), quell'«uno et l'altro volto» (v. 11), che è il volto di Dio ambiguamente diverso e uguale a quello di *midons*, come nell'estasi del sonetto *E' mi par* (CCCXLIX 14). Tali i temi di questo sonetto intrecciati con quelli di *Dicemi spesso* adiacente nel Libro (CCCLXI), dove l'elemento tempo rientra nell'ultima terzina con l'ipotesi d'un 'ritardo' nel ricongiungimento degli amanti («et per tardar anchor vent'anni o trenta», v. 13), formulato giusto per ribadire che l'ora della morte, comunque ad ogni età sempre «vicinam vel stantem» (*Sen.* I 7), non è differibile, e che niente può essere troppo lungo in anni che fuggono «tamquam dies externa quae praeteriit», fossero anche mille (*Sen.* VIII 2).

Testo trascritto dall'autore nel duerno aggiunto della vulgata, Vaticano lat. 3195, tra il 1373 e il 1374, dapprima numerato 358; cfr. introduzione a CCCXXXVI. La cospicua *annorum series* accampata nel penultimo verso ha fatto pensare a un Petrarca circa cinquantenne che calcola «anchor vent'anni o trenta» davanti a sé (verso il 1354 per Cochin, tra la fine del 1347 e l'estate del 1351

per Wilkins, *The Making*, p. 352); ma il dato sfugge a valutazioni biografiche (König), anzi appare come una formula (letteraria) che assurdamente prevede quasi un raddoppio di vita, sommabile agli «anni ventuno» piú «dieci altri» passati (CCCLXIV 1-4): sempre un nulla nella *fuga temporis*. Piú interessante invece il tema inosservato, ma forte e innovativo tra le «rime sparse», della *honorata senectus* riconosciuta in cielo, «Amico, or t'am'io et or t'onoro | perch'à' i costumi varïati, e 'l pelo» (vv. 7-8), che avvicina questo sonetto al sentimento del tempo e alla *felix aetas* delle lettere *Seniles* (VIII 2), anticipata anche da una lettera a Lelio del 1358 (*Fam*. XX 12), dove è raccontata sorridendo la previsione di vita possibile d'un caro amico ottantacinquenne: «Quinque forsan et viginti annos ad vivendum habeo; breve tempus. Ad hec ego subridens: "Ne dubita ... triginta complebis"...»; tre giorni dopo era già sepolto.

Sonetto su cinque rime secondo lo schema ABBA ABBA, CDE CDE. Assonanza in BE, *-oro*, *-olto*.

BIBLIOGRAFIA: König, *Das letzte Sonett*, pp. 239-57; Boitani, *Il tragico e il sublime*, pp. 279-83; Bertolani, *Visione beatifica*, pp. 632-37.

1. *Volo ... al cielo*: un volo mentale che porta alla beatitudine nel distacco dalle cose terrene (vv. 2-4), con le stesse *ali*, salmistiche e boeziane, «penne in guisa di colomba» per volare verso l'alto (LXXXI 13-14), invocate nella prima canzone della Seconda Parte (nota a CCLXIV 6) e messe in azione nella *visio* estatica del sonetto *Levommi il mio penser* (CCCII); cfr. CCCLIX 39, CCCLX 137, CCCLXV 3; Rico, *Vida u obra*, nota 27, pp. 256-57. Il verbo *volo* iniziale risponde a *vola* dell'*homo exterior* immerso nel tempo e invecchiato nell'errore dell'antecedente sonetto CCCLXI 9.

2-3. *sí spesse volte*: indicazione temporale implicata col *sí spesso* che provoca il contatto inverso tra cielo e terra nell'*incipit* del sonetto «L'aura mia sacra al mio stanco riposo | spira sí spesso, ch'i' prendo...» (CCCLVI), in clausola interna similare nel secondo verso del testo. *che quasi ... il suo thesoro*: che quasi mi pare di essere uno di quelli che hanno posto in cielo [*ivi*] il loro tesoro. Ricordo di *Mt* VI 19-21, avvertito dal Castelvetro, dimenticato dagli esegeti: «Nolite thesaurizare vobis thesauros *in terra*, ubi aerugo et tinea demolitur ... Thesaurizate autem vobis thesauros *in caelo*, ubi neque aerugo neque tinea demolitur ... *Ubi enim est thesaurus tuus*, ibi est et cor tuum» (luogo evangelico citato ad attacco del quinto capitolo del *De ignorantia*, p. 282: «thesaurum meum incorruptibilem et supremam cordis mei partem apud Cristum»; anche in *Fam*. VI 3, 43); per cui, sempre Castelvetro: «Il P. medesimamente aveva ivi il suo tesoro, cioè Dio e L. [cfr. v. 11], ma non aveva la qualità seguente, *Lasciando in terra lo squarciato velo*». Il pronome *loro*, come in CCCII 3 («*ivi*, fra lor che 'l terzo cerchio serra»), adombra i beati (tutti i commentatori, cfr. CCCXIII 12-14, CCCXLVI 1-4, anche CCLXXV 2-3), e tacitamente i «Beati mundo corde» della sesta beatitudine (Chessa), «quoniam ipsi Deum videbunt» (*Mt* V 8) e per i quali soltanto secondo Agostino «visio Dei promissa est» («pregando ... | ch'i' stia a veder et l'uno et l'altro volto», vv. 10-11). Questa 'visione' si spiega meglio nel quadro dottrinale agostiniano, dove è posta la difficile questione come sia possibile vedere Dio invisibile; in particolare nel Sermone LIII VI 6 (PL XXXVIII, col. 366), dove il vedere dei puri di cuore è messo in contatto con la vista *facie ad faciem* di Paolo (*1 Cor* XIII 12). Anche il raffinato Bernart de Ventadorn cita il passo del Vangelo di Matteo per evocare la beatificante visione mentale di *midons*, «que "lai on om a so tezor, | vol om ades tener son cor". | S'eu no vos vei, domna, ... | negus vezers mo bel pesar no val» (*Can par la flors*, 21-24).

4. *lasciando in terra*: lo stesso primo emistichio quinario nei *loci paralleli* «lasciando in terra la terrena scorza» (nota a CCLXXVIII 3), «lasciando in terra la sua bella spoglia» (CCCI 14), «lasciasti in terra, et quel soave velo» (CCCLII 10); LIII 44-45. *squarciato velo*: il corpo strappato (dall'anima) e ridotto in polvere; cosí nella prima sestina del Libro «*lassando* il corpo che fia trita terra» (nota a XXII 27), e soprattutto nel sonetto *E' mi par*: «O felice quel dí, che del terreno | carcere uscendo, lasci rotta et sparta | questa mia grave et frale et mortal gonna» (nota a CCCXLIX 9-10). Ma la violenza della voce *squarciato* lascia intravedere un altro segno evangelico, «Et ecce velum templi scissum est» (*Mt* XXVII 51; *Mc* XV 38; *Lc* XXIII 45), «con quel velo che è paolinamente [*Hebr* X 19-22] il corpo di Cristo squarciato sulla croce per aprire la via al *sancta sanctorum*, al cielo, a Dio» (Chessa; cfr. Bertolani; Boitani, *Il tragico e il sublime*, p. 280) e alla resurrezione della carne. Nell'ambiguità del Libro il «mortal velo» (LXX 35) è anche quanto impedisce di vedere il vero, per cui in parallelo: «Dunque ora è 'l tempo ... da squarciare il velo | ch'è stato avolto intorno agli occhi nostri» (XXVIII 61-63; *Purg.* XXXII 71-72).

5. *Talor*: avverbio che internamente fa eco alla rima ricca di *loro* con *discoloro*, ribattuta fonicamente da *cor* alla scadenza del primo emistichio settenario, e poi nel testo da *or* ... *or*, *Signor*, *allor*, *anchor* (vv. 7, 9, 13). *mi trema 'l cor*: come nella situazione amorosa stilnovistica e come in Dante, *Cosí nel mio parlar*, 27-28, «Ché piú mi triema il cor qualora io penso | di lei...»; *Ne li occhi porta*, 4; *Voi che portate*, 14 (*Vita Nuova* XXI e XXII). *dolce gelo*: soluzione contrastante dell'ossimoro amoroso, simile al «tremar d'un amoroso gielo» del madrigale LII 8. Il *dolce* modera «la paura o 'l gielo» (CXIX 31) nella situazione della *visio*; di fatto la prima figura velata della canzone della Sapienza *Una donna piú bella* enuncia parole come queste: «mi disse: *Amico, or* vedi | com'io son bella» (CXIX 36-37, qui v. 7).

6-7. *udendo lei* ... *dirmi*: un ascolto estatico implicato con la velata «parola | di lei» che risuona nel sonetto precedente, cfr. nota a CCCLXI 11. *per ch'io mi discoloro*: per la quale divento pallido. Cosí, alla maniera degli amanti, e sempre in abbondanza di rime ricche nel luogo parallelo: «Amor m'assale, ond'io mi discoloro» (nota a CCXCI 3, cfr. XCIII 3, CCCXLII 3); anche Dante a Cino: «quella virtú, per cui mi discoloro» (Trovato), nel sonetto che appunto comincia «Degno fa voi trovare ogni *tesoro*» (vv. 1 e 8), con le stesse parole in rima; cfr. v. 3. *Amico* ... *am'io*: un'insolita pseudo-rima interna con gioco paronomastico, con richiamo ad «*Amico, or* vedi» di altra situazione arcana nel quadro dell'*amicitia Dei* (CXIX 36; nota al v. 5). I verbi *am(o)* e *onoro* sono congrui al tema della *bona senectus*, amabile, onorabile e venerabile, comune alle lettere *Fam.* XXIII 5 e *Sen.* VIII 1 e 2.

8. *à' i costumi* ... *'l pelo*: hai mutati i costumi e il colore dei capelli, l'interno e l'esterno. Uno dei grandi temi petrarcheschi (su Paolo e su Agostino), quasi non soggetti a variazioni e piú acuti nella Seconda Parte del Libro: «ma varïarsi il pelo | veggio, et dentro cangiarsi ogni desire» (nota a CCLXIV 115), «Poco avev' a 'ndugiar che gli anni e 'l pelo | cangiavano i costumi» (nota a CCCXVI 9), «cosí dentro et di for mi vo cangiando...» (CCCXLIX 3); cfr. *Buc. carm.* VIII 78: «et variant cure variante capillo»; anche, in negativo, CXCV 1-4 e CCCLX 41-42. Dunque è la *nova creatura* paolina che la donna della visione consacra, allorché «vetera transierunt, ecce facta sunt omnia nova» (*2 Cor* V 17, IV 16), con un riconoscimento («or t'onoro», v. 7) della *senectus venerabilis* che coincide con la *canities morum*; cosí Ambrogio in un'Epistola: «Vere senectus illa venerabilis, quae non canis, sed meritis albescit. Ea est enim reverenda canities, quae est ca-

nities animae in canis cogitationibus et operibus effulgens» (*Epistulae* VII LII [16] 5). In questa venerabile vecchiaia dell'uomo nuovo la consolazione di quella «parola | di lei» annunciata nel sonetto che precede; cfr. nota a CCCLXI 11.

9. *Menami* ... *Signor*: mi conduce davanti al suo Signore, in quanto felice «cittadina del celeste regno» (CCCLIV 4), con la speranza, già enunciata nella visione che chiude il sonetto *Spinse amor*, che Dio sia «suo et mio Signore eterno» (CCCXLV 14).

10. *pregando*: pregandola (come conferma lei che *Responde* alla terrena speranza nell'ultima terzina).

11. *veder* ... *l'altro volto*: l'estasi contemplativa annunciata nel sonetto *E' mi par*, «ch'i' veggia il mio Signore et la mia donna» (nota a CCCXLIX 14), con petrarchesca *reductio ad unum* che segna il distacco dal finale della *Vita Nuova*: «E poi piaccia a colui che è sire de la cortesia, che la mia anima se ne possa gire a vedere la gloria de la sua donna, cioè di quella benedetta Beatrice, la quale gloriosamente mira ne la faccia di colui *qui est per omnia secula benedictus*».

12. *Responde*: come nei vicini e toccanti 'colloqui' immaginati con Amore, CCCLIV 9 e CCCLX 150. *Egli*: pronome prolettico del soggetto. *ben fermo*: stabile, immutabile.

13. *per tardar*: se anche tardasse a compiersi quanto è stato destinato (con *per* concessivo, cfr. LXXVII 1, XC 14). *vent'anni o trenta*: un 'ritardo' lungo nel tempo, insopportabile per chi attende, un nulla davanti alla brevità della vita e all'eternità del ritrovarsi (v. 14). Un'eco (Scarano, *Fonti*, p. 333) dell'ultima strofe d'una canzone tra le dubbie di Bernart de Ventadorn (Appel, ma restituita con fondamento al *corpus* ventadoriano da Lazar, pp. 144-46, 261-62), *Can lo dous temps comensa*, 37-40: «s'a .xx. ans o a .xxx. | agues sauva m'ententa, | ges no planh mo damnatge | vas que ma joy' es lenta» ('se in venti o trent'anni avessi realizzato il mio desiderio, non piango punto il danno che subisco per il fatto che la mia gioia è lenta a venire'), dove similmente i numeri dell'attesa, venti o trent'anni, possono essere una 'gioia lenta' (per Petrarca troppo lenta, v. 14); cfr. nota a CCXII 12. Sulla *varia lectio* del testo provenzale cfr. Allegretti, *Tradizione manoscritta di Bernart de Ventadorn*, pp. 663-83.

14. *parrà a te*: sintagma che sentimentalmente ribalta il *mi par* estatico iniziale, v. 3. *troppo*: troppo ritardo (*tardar*, v. 13). Andamento similare con messaggio inverso nel sonetto *Quel vago*: «O lumi amici ... | il ciel n'aspetta: a voi parrà per tempo; | ma...» (CCCXXX 10-13); motivo similare in *Tr. Mor.* II 189-90: «Al creder mio, | tu starai in terra senza me gran tempo». *et non* ... *molto*: e tuttavia non sarà grande ritardo (rispetto alla gioia infinita dei beati e rispetto alla brevità della vita; cfr. *Fam.* XXIII 5, 12: «Sic est: longitudo vite concupiscitur, etsi nichil in hac brevitate longum sit»).

cano lat. 3195), tra il 1373 e il 1374, primitivamente numerato 359; cfr. introduzione a CCCXXXVI e a CCCLXII. La terna di sonetti CCCLXIII-CCCLXV, tre «poems of repentance» (Wilkins), slitta in posizione prefinale all'ultim'ora mediante la numerazione marginale, a sostituzione del trittico CCCLI, CCCLII e CCCLIV, che con *Vago augelletto* (CCCLIII) chiudeva la raccolta prima della preghiera alla Vergine, c. 71*r*. Testo forse gravitante sull'anniversario negativo del 1358 celebrato in CCCLXIV; comunque un testo della vecchiaia, che al piú tardi comincia a sessant'anni, almeno per il forte e solido Agostino, citato allo scopo in *Sen*. VIII 2.

Sonetto su quattro rime secondo lo schema ABBA ABBA, CDC DCD, come CCCLXIV e CCCLXV. Rime forti biconsonantiche di legatura tra quartine e terzine (sulle stesse toniche *-ó-* e *-á-*), tendenti all'uniformità mediante l'assonanza di AC, *-olmi*, *-olce*, intrecciata con B *-aldi*, sempre imperfettamente consonante.

1. *Morte à spento*: richiamo interno al tema d'apertura del sonetto «Or ài fatto l'extremo di tua possa, | o crudel Morte; ... or di bellezza il fiore | e 'l lume ài spento», per cui note a CCCXXVI 3-4 e a CCLI 2. *quel sol*: quel sole metaforico che sono gli occhi di madonna, dentro la metafora generale del sole-Laura; cosí esplicitamente: «io corro al fatal mio sole | degli occhi» (CXLI 5-6, CLXXIII 1, CCCLIX 57-58); sole infatti chiamato *occhi* nel secondo verso, nell'opposizione tra luce abbagliante del passato (*abagliar suolmi*) e *tenebre* dell'aldilà, dove gli stessi occhi acquistano in intensità. Con la stessa immagine comincia *Tr. Mor.* II: «La notte che seguí l'orribil caso | che spense il sole...». *abagliar*: verbo caratteristico del sole-sguardo dell'Altro; cosí nel primo sonetto dell'Aura: «cerco 'l mio sole et spero vederlo oggi | ... | poi sí m'abbaglia...» (CXCIV 8-11; cfr. CVII 5-8, CXXVII 48, CCXXI 5-7). *suolmi*: col solito valore antico d'imperfetto. Pseudo-rima interna di *sol* (clausola del primo emistichio settenario) con *suol-*, vestigio della frequente rima equivoca di *sole*.

2. *e 'n tenebre*: nell'oscurità della notte eterna, dove gli occhi della donna, pieni di «lumine vero» (come dice Lucano di Pompeo in cielo nel passo evocato nel sonetto *de morte Sennucii* CCLXXXVII 5-7, *Phars*. IX 11), vedono d'una vista perfetta. *interi*: integri, non manchevoli; lo stesso sentimento etimologico della ballata XIV 9-10: «meno interi | siete formati» (sempre gli occhi, fisicamente deboli). *saldi*: fermi, sicuri; cfr. CXCVI 12. I due aggettivi *interi et saldi* rispecchiano gli agostiniani oculi *sani et vegeti* che sanno vedere la vera luce nel passo dei *Soliloquia* I XIII 23 evocato nel sonetto XIX; anche l'*aspectus rectus atque perfectus* «id est quem visio sequitur» (*Sol.* I VI 13).

3. *terra*: cenere, polvere, come nel *planctus* CCLXVIII 34, «Oïmè, terra è fatto il suo bel viso» e nel sonetto dell'usignolo, CCCXI 11; cfr. CCCXIX 8 e CCCLXVI 92. *ond(e)*: dalla quale. *freddi et caldi*: coppia nominale che metaforizza i due *fluctus* antitetici dell'anima amante in tutto il *Canzoniere*, timore e speranza, pianto e riso, dolore e gioia, «foco e ... gielo» (nota a CCCXXXVII 10); cfr. *Tr. Mor.* II 118-19; *Purg.* III 31.

4. *spenti ... lauri*: cioè morti, in urto con la natura del lauro che è un sempreverde perennemente giovane, immortale, *immarcescibilis*. Il plurale *lauri* (unica occorrenza del Libro, speculare all'unicità delle *querce* e degli *olmi*) implica la pluralità simbolica del lauro, che è soluzione in natura del nome della donna («Laura mia», CCCXXXII 50), è la pianta «solis amica» che rimette in circuito il mito di Dafne e di Apollo-Sole (*Coll. laur.* XI 18), è l'emblema stesso della poesia e della voce del poeta; cfr. Virgilio, *Ecl.* II 54: «et vos, o lauri, car-

CCCLXIII

Morte à spento quel sol ch'abagliar suolmi,
e 'n tenebre son li occhi interi et saldi;
terra è quella ond'io ebbi et freddi et caldi;
spenti son i miei lauri, or querce et olmi:

di ch'io veggio 'l mio ben, et parte duolmi.
Non è chi faccia et paventosi et baldi
i miei penser', né chi li agghiacci et scaldi,
né chi gli empia di speme, et di duol colmi.

Fuor di man di colui che punge et molce,
che già fece di me sí lungo stratio,
mi trovo in libertate, amara et dolce;

et al Signor ch'i' adoro et ch'i' ringratio,
che pur col ciglio il ciel governa et folce,
torno stanco di viver, nonché satio.

Il Libro dei frammenti si chiude col ritorno a Dio di questo sonetto e dei due che immediatamente seguono, prima della canzone alla Vergine (CCCLXVI). La coppia di *Tennemi Amor* con *I' vo piangendo* sono già il dittico d'un orante, due parti d'una sola preghiera: «tràmene, salvo da li eterni danni...» (CCCLXIV 13), «soccorri a l'alma disvïata et frale...» (CCCLXV 7); questo testo invece è ancora attraversato da infinite tensioni (vv. 1-11), polarizzate intorno a quella speranza e a quel dolore centrali (v. 8), ugualmente vani come sulla soglia del Libro nel sonetto d'avvio (I 6). Intorno all'archetipica tempesta dell'anima, *foco* e *gelo*, *spes* e *metus* del fluttuante stato amoroso, sono accumulati gli antitetici raddoppi metaforici del testo, *freddi et caldi*, *paventosi et baldi*, *agghiacci et scaldi*, *punge et molce*, sui quali campeggia una conflittuale libertà negativa parimenti «amara et dolce», foriera della stanchezza e della sazietà conclusiva (v. 14). La cupa prima quartina, dove l'unica luce è quella degli occhi che vedono nelle tenebre dell'aldilà (v. 2), introduce la rete dei contrasti con accenti gravi e con l'incompresa (ma molto petrarchesca) invenzione del lauro che moltiplica se stesso in quanto portatore di molti simboli sovrapposti (e per questo eccezionalmente plurale, i *miei lauri* del v. 4), fronteggiante da solo altre forme vitali: tali le *querce* e gli *olmi*, privi del frutto «virtutum ... spiritalium» (Gregorio Magno), necessari ad altra vita e anche ad altra letteratura, ma non alla sopravvivenza poetica di queste rime sparse che ora si spengono su toni 'aspri' di parole difficili, sintonizzate sul «sí lungo stratio» qui deposto ma non dimenticato (v. 10).

Componimento trascritto dall'autore nel duerno aggiunto della vulgata (Vati-

pam...». *or*: ora sono vivi, con potente elusione del verbo antitetico a *spenti son*. Non diverso messaggio nella variante registrata dalla tradizione indiretta, *Fatti sono i miei lauri or querce e olmi* (Beccadelli, Daniello, Casanatense 924, Laurenziano XLI 17); la lezione 'anteriore' *Fatti* probabilmente arriva fino alla copia della vulgata, dove *Spenti* è scritto su rasura (Mestica; per Modigliani «d'altra mano con inchiostro piú bruno», p. 156), con l'ultima invenzione di esaltare la mortale oscurità iniziale, «Morte à spento quel sol...» (poi *à quasi spento* nel sonetto che immediatamente segue CCCLXIV 7, ulteriormente equivocando) e con la condanna della *repetitio* del verbo *fare* nella medesima funzione (v. 6). *querce et olmi*: alla natura 'poetica' e fortemente simbolica dei *lauri* queste due piante, diverse tra loro, oppongono il loro *status* d'utilità terrestre, bucolica; la quercia forte e alimentatrice (le ghiande della pastura), l'olmo campestre flessuoso e leggero di foglie, al quale si congiungono le viti (Virgilio, *Georg*. I 2 e II 446; Ovidio, *Am*. II XVI 41-42; *Met*. X 100; *Heroid*. V 49-50; Stazio, *Theb*. VI 106; Claudiano, *De raptu Proserpinae* II 111; cosí anche nella lettera poetica a Niccolò Acciaiuoli, *Epyst*. III 14, 5: «pampineis ... vestitam vitibus ulmum»), tanto che Giovenale parla di *ulmi viduae* (*Sat*. VIII 78) quando non sono 'maritate' alla vite (e alla vita); anche cristianamente Gregorio Magno, commentando *Is* XLI 19: «Et quid per ulmum, nisi secularium mentes expressae sunt? Quae dum terrenis adhuc curis inserviunt, nullum virtutum spiritalium fructum ferunt. Sed etsi fructum proprium ulmus non habet, portare tamen vitem cum fructu solet ... Ad hoc ulmus ponitur, ut quisquis intuitus fuerit eum, qui habere virtutum fructum spiritalium non valet, sed tamen eos, qui spirtalibus donis plenis sunt, sustentat» (*Homiliae in Evangelia* I XX 13). Dunque nel verso un'innovativa immagine arborea di vita attiva e di vita contemplativa, di sostegni al vivere e di doni spirituali: il che spiega il dissidio enunciato nel primo verso della seconda quartina, v. 5.

5. *di ch'io ... duolmi*: per la qual cosa (morte del lauro della poesia, vita degli alberi utili non 'poetici') vedo il bene e contemporaneamente [*parte*, cfr. CCCXXV 39, CCCLVI 10] il male che mi tormenta (*duolmi*), nel quadro della libertà dolce e amara della prima terzina, v. 11.

6. *Non è chi*: non c'è piú quella che. *paventosi et baldi*: «timorosi e arditi» (Bembo), secondo il *fluctus* negativo di Timor o quello positivo di Spes, nel campo metaforico delle coppie antitetiche *freddi et caldi* (v. 3), *agghiacci et scaldi* (v. 7), *punge et molce* (v. 9), *amara et dolce* (v. 11), qui ulteriormente marcate mediante *enjambement*.

7. *agghiacci et scaldi*: altro emblema del conflitto amoroso tra paura e speranza; cfr. nota a CV 90. Rima ricca e derivativa con *caldi*.

8. *speme ... duol*: le due parole tematiche che dànno ragione dei raddoppi metaforici *freddi et caldi, paventosi et baldi, agghiacci et scaldi*; cfr. CCCLXIV 2. *colmi*: lo stesso verbo con simile contrastante binomio in CLV 7, «per colmarmi di doglia et di desire».

9. *Fuor di man di colui*: sottratto alla presa di Amore. Simile immagine nelle rime 'in vita', LXIX 9: «i' fuggia le tue mani...». *punge et molce*: ferisce e accarezza, secondo la natura contraddittoria di Amore, che con dolcezza «unge et punge» (CCXXI 12, cioè trafigge e medica con balsami), «risana et punge» (CLXIV 11); natura che coincide con il potere stesso di Dio, che «vulnerat et medetur, percutit et manus eius sanabunt» (*Iob* V 18). La stessa tensione verbale, sempre in relazione alle contrastanti pulsioni di *metus* e di *spes*, nella lettera *Fam*. XX 12, 2 a Lelio (1358): «dum sepe inter ipsos animi motus id ipsum quod *mulcebat aut angebat* quodque minabatur vel blandiebatur effluxerit...»; anche

ad inizio della lettera *Var.* XL = *Disp.* 10: «nec attendens, quos sermone pungerem, quos mulcerem» (Baglio, *Presenze dantesche*, p. 89).

10. *già*: un tempo, con rinvio allo *strazio* col quale comincia la *fabula* dei *Fragmenta* (II 13, poi LXXI 73, LXXXII 10).

11. *libertate*: la libertà negativa dell'amante sciolto dalla potestà di Amore; cfr. note al secondo *planctus* CCLXX 95 e 108. *amara et dolce*: antico contrasto aggettivale e tipico *oxymoron* petrarchesco, anche in prosa: «Nunc autem illius temporis memoria et amara michi simul et dulcis est» (*Fam.* VII 12, 10; *Sen.* XIII 2, cfr. CXXIX 21, CLVII 6, CCV 6, CCXCVI 3, nota a CCCXIX 4). L'antitesi risponde chiasticamente a *ben* e a *duol-* del v. 5.

12. *Signor*: Dio, contrapposto al dio d'Amore ad attacco della prima terzina. *adoro*: verbo scritturale, «adorate eum, qui fecit caelum...» (*Apoc* XIV 7, cfr. v. 13), che alla scadenza del primo emistichio settenario fa eco interna a *Signor*. Simile coppia verbale nella preghiera attribuita a Folchetto *Vers Dieus, e·l vostre nom*, 51-52: «quar ie·us ador e·us cre, | Senher...». *ringratio*: del dolce e dell'amaro ricevuto; cfr. *Inf.* VIII 60 (Trovato). Rima ricca con *stratio.*

13. *pur col ciglio*: soltanto con un cenno degli occhi, come nel regno di Giove, secondo Orazio, *Carm.* III 1 8, «cuncta supercilio moventis» (Ferrari), e come in *Tr. Et.* 55: «Quei che 'l mondo governa pur col ciglio»; cfr. Virgilio, *Aen.* IX 106 (Castelvetro); *Buc. carm.* I 92; *Fam.* X 3, 51 (Santagata); XXVIII 22. *folce*: regge, sostiene, coll'immagine virgiliana di Atlante che in *Aen.* IV 247 «caelum ... vertice fulcit» (Daniello).

14. *stanco* ... *satio*: stilema interno, rovesciato in chiusura di libro. Cosí «gli occhi miei stanchi di mirar, non sazi» (nota a CXC 13), «Stanco già di mirar, non sazio ancora» (*Tr. Cup.* II 1). Tema della *satietas* d'ogni cosa, denunciata in *Sen.* VIII 2, e della stanchezza: questa funge da legamento col sonetto che immediatamente segue, «Omai son stanco...», CCCLXIV 5. Gioco paronomastico con *stratio.*

CCCLXIV

Tennemi Amor anni ventuno ardendo,
lieto nel foco, et nel duol pien di speme;
poi che madonna e 'l mio cor seco inseme
saliro al ciel, dieci altri anni piangendo.

Omai son stanco, et mia vita reprendo
di tanto error che di vertute il seme
à quasi spento, et le mie parti extreme,
alto Dio, a Te devotamente rendo:

pentito et tristo de' miei sí spesi anni,
che spender si deveano in miglior uso,
in cercar pace et in fuggir affanni.

Signor che 'n questo carcer m'ài rinchiuso,
tràmene, salvo da li eterni danni,
ch'i' conosco 'l mio fallo, et non lo scuso.

Sonetto di confessione e di contrizione allo specchio del tempo, segnato da sacre formule penitenziali, «pentito et tristo», «conosco 'l mio fallo», su modelli salmistici (terzine). Il pentimento evocato *in limen* riaffiora circolarmente nel Libro che si chiude insieme all'oscillazione iniziale di speranza e dolore (I 6), ora inquadrata nell'ultima complicazione d'un doppio *oxymoron* («lieto nel foco, et nel duol pien di speme», v. 2) tra gli «anni ventuno» delle *fluctuationes* 'in vita' e i «dieci altri anni» passati dopo la morte di madonna (prima quartina): due sequenze di giorni vanamente spesi *ardendo* e *piangendo*, dai quali sottrarsi col pensiero al *Padre del ciel*, come nel sonetto dell'undicesima ricorrenza nella Prima Parte dei *Fragmenta* (LXII). La rituale contabilità dell'amante, che nelle rime 'in morte' ha già scandito il tempo negativo in una serie esigua (il primo anno *post mortem* in CCLXXI e il terzo in CCLXXVIII), si ferma dunque all'anniversario del 1358 dato in epigrafe nella somma di ventuno piú dieci. Data simbolica probabilmente allusiva alla sconosciuta ma invadente *senectus*, «male cognita, sed iam mea» (*Sen.* VIII 2), annunciata nei vicini sonetti *Dicemi spesso* e *Volo con l'ali* (CCCLXI e CCCLXII). Ma il raddoppio del male in due serie di anni inquieti e amari, oltre che di stanchezza e di vecchiaia emendatrice di giovanili errori, parla anche di precedenti letterari, se si pensa al calcolo di Guiraut Riquier, che continuamente slittando di *fin' amor* in *fin' amor* s'avvia a cantare quel *Bel Deport* sublimato che è Maria «drecha via *de port*» (*En tot quant qu'ieu saupes*), non senza aver calcolato il 'due volte tanto di male' incassato in presenza e in assenza della donna, causa di tanto malessere: «Qu'ieu avia malanans | estat d'ans

.xx. fis amaire, | e pueys a·m tengut .v. ans | guerit ses ioy del maltraire, | eras ay de mal dos tans» (*Pus saben no·m val ni sens*, 6-10). Cosí le lacrime di questo sonetto, solidali all'*incipit* di quello che segue *I' vo piangendo*, si sciolgono tra i ricordi degli altri e di sé, presaghe dell'«ultimo pianto ... devoto» indirizzato alla Vergine bella (CCCLXVI 115).

Testo trascritto dall'autore nella vulgata nell'ultimo periodo, primitivamente numerato 360, divenuto terz'ultimo all'ultim'ora mediante il riassetto segnalato delle rime finali; cfr. introduzione a CCCXXXVI e a CCCLXIII.

Sonetto su quattro rime, ABBA ABBA, CDC DCD, come CCCLXIII e CCCLXV. Assonanza imperfetta in AB, *-endo*, *-eme*.

BIBLIOGRAFIA: Pelosi, *Sincronia e diacronia*, pp. 526-29.

1. *Tennemi*: mi tenne in mano sua (in antitesi a «Fuor di man di colui...» di CCCLXIII 9). Forse un'eco della stanza di canzone di Dante, che appunto comincia «Sí lungiamente m'ha tenuto Amore...» (*Vita Nuova* XXVII; Santagata). *anni ventuno*: dal 6 aprile 1327 (data dell'innamoramento, CCXI 12-14) al 6 aprile 1348 (morte di Laura, CCCXXXVI 12-14); lo stesso tempo lentamente annoverato nel sonetto del primo anniversario *post mortem*: «L'*ardente* nodo ov'io fui d'ora in hora, | contando, anni ventuno interi preso, | Morte disciolse» (CCLXXI 1-3). *ardendo*: in mezzo alle fiamme. Gerundio con valore participiale, come *piangendo* del v. 4. In parallelo: «et son già ardendo nel vigesimo anno» (sonetto di anniversario 'in vita', CCXXI 8); «pien di vaghezza giovenile ardendo» (CXIX 17); e ancora: «Dicesette anni à già rivolto il cielo | poi che 'mprima arsi, et già mai non mi spensi» (CXXII 1-2), con la tensione *ardere-spengere*, qui divaricata e ambigua con *spento* del v. 7.

2. *lieto nel foco*: cioè nelle pene d'amore; cfr. CXXII 11. Tensione ossimorica, inversamente raddoppiata nel secondo emistichio (cfr. CCXII 1, altro testo d'anniversario), forse col ricordo di «color che son *contenti* | *nel foco*, perché *speran*...» di *Inf.* I 118-19. *nel duol ... speme*: altro *oxymoron* che rimanda ai due *animi motus* contrastanti di *speme* e di *duol* del sonetto che precede (CCCLXIII 8); qui l'antitesi binaria del verso oppone le pulsioni positive (*lieto*, *speme*) a quelle negative centrali (*foco*, *duol*) in rapporto chiastico.

3. *mio cor seco inseme*: il mio cuore insieme con lei. Lo stesso motivo (ciniano) in apertura del 'pianto' *Che debb'io far?*: «Madonna è morta, et à seco il mio core», per cui nota a CCLXVIII 4; qui notabile il rallentamento mediante *enjambement* in soluzione allitterante, *seco inseme* | *saliro*.

4. *saliro*: salirono. Rimodulazione del tema del cuore dell'amante che segue l'amata, 'in vita' (come nel dittico CCXLII-CCXLIII) e 'in morte'. In parallelo: «al cor già mio, che seguendo partissi | lei ... | Ella 'l se ne portò ... 'n cielo» (nota a CCCXIII 9). *dieci altri anni*: sempre in dipendenza di *Tennemi Amor*. La parola tematica *anni* del sonetto d'anniversario (simultaneamente positivo e negativo) anticipa dall'interno la parola in rima, v. 9. *piangendo*: in mezzo alle lacrime; cfr. nota al v. 1. Gerundio implicato con l'*incipit* del sonetto che segue, *I' vo piangendo*... (CCCLXV), preludio alle devote lacrime finali (CCCLXVI 115).

5-6. *son stanco*: a ripresa della stanchezza di vivere formulata in chiusura del sonetto precedente, CCCLXIII 14. *mia vita reprendo* | *di tanto error*: mi rimprovero per tanto errore (che è come un riprendersi la vita dallo sviamento). Di fatto il verbo è di Giobbe «pentito et tristo» nell'ultima risposta a Dio: «nunc autem oculus meus videt te. Idcirco *ipse me reprehendo*, et ago paenitentiam in favilla et cinere» (*Iob* XLII 5-6). L'*error(e)* durato cosí a lungo, *tanto* (*error* che qui internamente fa eco ad *Amor* nella medesima clausola al quinario), «anni ven-

tuno» piú «dieci altri» (vv. 1-4), è il «giovenile errore» consumato «fra le vane speranze e 'l van dolore» del sonetto proemiale (I 3 e 6) e anche lo smarrimento e l'*error viae* delle lettere *Seniles* (VIII 2; XVII 2, al Boccaccio). Altro *enjambement* del testo, sommato a quello dei vv. 7-8, funzionale alla lentezza del poeta *stanco*, v. 5. Similmente in CCVII 94-95: «et me stesso reprendo | di tai lamenti»; cfr. CCCLV 5. *di vertute il seme*: il *semen virtutum* di Seneca (*Ad Lucil.* CVIII 8) nonché i *semina innata virtutum* di Cicerone (*Tusc.* III 1 2); cosí nel luogo parallelo del sonetto *Lasciato ài, Morte*: «svelt'ài di vertute il chiaro germe: | *spento* il primo valor...»; cfr. nota a CCCXXXVIII 7; *Secr.* III, p. 146; *Fam.* XXIV 1, 31 (Santagata). Rima *en écho* di *seme* con *inseme*, ricca in variante complicata con *speme* ed *extreme*.

7. *à* ... *spento*: ha quasi soffocato, reso sterile (soggetto l'*error* del v. 6). Clausole similari: «che 'l sol de la mia vita à quasi spento» (CCXXXI 8), «e 'l lume ài spento, et chiuso in poca fossa» (CCCXXVI 4). Implicazione con l'equivoco raddoppio *spento* ... *spenti* del testo che precede, CCCLXIII 1 e 4. *le mie parti extreme*: tutto quel poco che resta. Indicazione non solamente temporale (per i commentatori: «gli ultimi anni della mia vita», cfr. CCCLXV 12), che riempie il silenzioso *quasi* contenente il *seme* di virtú vivo e non mai *spento*. Le *parti extreme* sono le medievali 'porte della vita', come conferma il sonetto extravagante *Quando talor*, 9-12 (Vaticano lat. 3196, c. 10*v*; Solerti, VIII): «Allor però che da le parti extreme | la mia sparsa vertú s'assembla al core | per consolarlo, che sospira et geme, | ritorna al volto il suo primo colore»; cfr. LXXI 101; queste *parti* sono ora riconsegnate a Dio.

8. *alto Dio*: «qui in altis habitat» (*Ps* CXII 5 e XCII 4), a risposta dell'invocazione del Salmista. *rendo*: consegno, restituisco a Dio ('defraudato' degli anni spesi male, prima terzina). Altra rima *en écho* con *reprendo*.

9. *tristo*: intristito, umiliato, contrito. Dittologia penitenziale *pentito et tristo*, improntata al «cor contritum et humiliatum» del Salmo davidico L 19 (Fausto da Longiano), che infatti è riproposto contestualmente nella canzone alla Vergine, «*miserere* d'un cor contrito humile» (CCCLXVI 120), e qui citato in chiusura, v. 14. *sí spesi*: spesi a questo modo (in mezzo a laceranti e dannose *fluctuationes*, vv. 1-8). Lo stesso verbo in altro sonetto di anniversario 'in vita', rivolto a Dio: «dopo le notti vaneggiando spese» (LXII 2), qui enfaticamente iterato e in gioco allitterante con *spento* (v. 7).

10. *deveano*: dovevano (con altra implicazione fonica con *devotamente*, v. 8). *in miglior uso*: per l'impiego migliore enunciato al v. 11.

11. *cercar pace*: secondo il precetto davidico «Diverte a malo et fac bonum, inquire pacem et persequere eam» (*Ps* XXXIII 15); cfr. CCCLXV 10, CCCLXVI 137. *fuggir affanni*: simile al «non curar ... d'affani» di Cacciaguida a Dante, *Par.* XVII 84. Il lemma in punta di verso è tipico dei sonetti d'anniversario, cfr. LXII 12, note a CCXII 12, CCLXXI 10, CCLXXVIII 11.

12. *questo carcer*: il carcere corporeo, che imprigiona l'anima, secondo la ricorrente immagine classica, platonico-agostiniana e salmistica, cfr. LXXII 20, CCLXIV 7-8, CCCVI 4, CCCXXV 9-10, CCCXLIX 9-10, nota a CCLXXXVII 3. Anche in una preghiera attribuita a Folchetto, *Senher Deus que fezist Adam*, 55-56: « Glorios Deus, senher del tro, | ... deslieura·m de preio». Forte il gioco fonico paronomastico, di legamento tra le terzine, tra *carcer* e *cercar*.

13. *tràmene*: traimi fuori da questa prigione [*ne*], «ov'io son chiuso» (LXXII 20). Ricordo della preghiera di David, *Ps* CXLI 8: «Educ de custodia [o *de carcere* in *Ps iuxta Hebraeos*] animam meam ad confitendum nomini tuo; me expectant iusti donec retribuas mihi» (Chessa); Pietro Lombardo, *Commentarius in*

Psalmos davidicos, CXLI 10, PL CXCI, col. 1246: «*Educ animam meam de custodia*, vel carcere, id est de corruptione corporis, quia in corruptione quae est poena corporis angustiatur, post quas angustias in domo Dei tota vita erit confessio, id est laus Dei»; cfr. *Epyst.* I 14, 122-23: «Quis me de faucibus hostis | eripiat? Quis me mortali carcere raptum | restituat celo?» Il forte *tràmene* ad attacco di verso, che anche fonicamente fronteggia *Tennemi* iniziale assoluto, richiama infatti il virgiliano *eripe me* (*Aen.* VI 365) evocato in *Secr.* I (p. 58; cfr. Fenzi, nota 108, p. 309) e in altri luoghi petrarcheschi, *Ps. pen.* I 27 e III 7; *Sen.* XVI 8; *De otio* II (p. 722). *salvo*: salvandomi; sul modello scritturale *salvus me fac* (*Ps* III 7, VI 5, ecc.). *eterni danni*: la dannazione eterna; cosí «la tema dell'etterno danno» in *Tr. Mor.* II 48; *Inf.* XV 42.

14. *conosco* ... *scuso*: formulazione binaria a ricordo del Salmo di David L 5 *Miserere mei, Deus*, evocato al v. 9, «Quoniam iniquitatem meam ego cognosco, et peccatum meum contra me est semper» (Fausto da Longiano). Il tema dell'*accusator sui* e del riconoscimento dell'*iniquitas* è trattato, con riferimento all'*illicitus amor* di David e Betsabea, nella lettera *Senile* II 1 al Boccaccio (1363), tra esempi classici e cristiani: «Potest errorem ac peccatum suum recognoscere et perinde erubescere ac dolere homo etiam non cristianus ... Et, si verba respicimus, quid minus est quod amans ille terrentianus paulo ante loquebatur, quam quod ipse David in psalmo illo notissimo [*Ps* L 5], et illiciti sui amoris memor et sceleris: "Quoniam iniquitatem meam ego cognosco..."» (Chessa). *non lo scuso*: non vedo attenuanti per il mio peccato.

CCCLXV

I' vo piangendo i miei passati tempi
i quai posi in amar cosa mortale,
senza levarmi a volo, abbiend'io l'ale,
4 per dar forse di me non bassi exempi.

Tu che vedi i miei mali indegni et empi,
Re del cielo invisibile immortale,
soccorri a l'alma disvïata et frale,
8 e 'l suo defecto di Tua gratia adempi:

sí che, s'io vissi in guerra et in tempesta,
mora in pace et in porto; et se la stanza
11 fu vana, almen sia la partita honesta.

A quel poco di viver che m'avanza
et al morir, degni esser Tua man presta:
14 Tu sai ben che 'n altrui non ò speranza.

Ultimo sonetto del Libro e ultimo della terna penitenziale facente capo a *Morte à spento* (CCCLXIII); i tre testi slittano in posizione prefinale all'ultim'ora, quando l'autore, che continuamente si ricicla in atti di vita e di forma, opera ancora spostamenti interni sulla vulgata, tanto la leggenda di Petrarca che reclina la testa su una rielaborazione dei *Fragmenta* assomiglia alla realtà. Nell'assetto precedente la scelta era caduta, prima della canzone *Vergine bella* (CCCLXVI), sul *Vago augelletto*, forse intercambiabile per il comune pianto del «tempo passato» (v. 1, CCCLIII 1-2): ma quella sublime melodia è ancora un inno, dissociato e triste, alla soavità in natura della «cosa mortale», al dolore che non varia e al volo troppo breve del fragile uccellino, doppio di sé «sconsolato». Qui il *volatus* mancato (v. 3) e il *defecto* dell'anima (v. 8) sono affidati a Dio nel quadro della consolante liberazione dai lacci terreni annunciata nel testo che precede («tràmene...», CCCLXIV 13), intravedendo la pace dopo la guerra, il *portus salutis* dopo la tempesta del vivere, come nella canzone a Maria (CCCLXVI 12, 67), dando forma di preghiera con devote lacrime all'unico canto possibile per le *res immortales*.

Testo copiato dall'autore nella vulgata nel periodo 1373 - 18 luglio 1374, dapprima numerato 361. L'estremo riassetto delle rime finali mediante numerazione araba (cfr. CCCXXXVI) pone questo sonetto come ultimo prima della canzone alla Vergine, forse riferibile al tempo della *bona senectus* tratteggiata nel Libro che si chiude; cfr. CCCLXII, CCCLXIV (per König scritto dopo la canzone alla Vergine, insieme all'intero gruppo CCCLXII-CCCLXIV).

Sonetto su quattro rime, di schema ABBA ABBA, CDC DCD, come i due precedenti CCCLXIII e CCCLXIV. Complicità fonica tra quartine e terzine su due sole vocali toniche, *-é-* ed *-á-* (cfr. CCCLXIII), *-empi*, *-esta*, e *-ale*, *-anza*.

BIBLIOGRAFIA: König, *Das letzte Sonett*, pp. 239-47; Hempfer, *La canzone CCLXIV*, pp. 281-85.

1. *I' vo piangendo*: piango. Antica perifrasi mediale, simmetrica (certo non casualmente) a quella iniziale della canzone che apre le rime 'in morte', *I' vo pensando* (CCLXIV). Con *piangendo* è evocato il lasso temporale dei «dieci altri anni» (CCCLXIV 4) spesi *ardendo* «in amar cosa mortale» (v. 2). Luogo parallelo nel sonetto *Vago augelletto* «che cantando vai, | over piangendo, il tuo tempo passato»; cfr. nota a CCCLIII 2. *passati tempi*: il tempo in fuga dell'amore. Situazione dantesca, «sanza amaritudine di tempesta», della canzone *Le dolci rime*, 138-39 (*Conv*. IV XXVIII 2): «contemplando la fine che l'aspetta, | e benedice li tempi passati» (De Robertis, *Memoriale*, p. 158), con richiamo al «tempo passato» dell'*augelletto* specchio di sé.

2. *quai*: quali (forma ridotta, come in CXXVII 4, CLXXVII 10, ecc.). *posi*: misi (calco latino in relazione a *tempi* [Chiòrboli], contestualmente in circuito col tipo «Miser chi speme in cosa mortal pone» di *Tr. Mor.* I 85), nel campo semantico di *spesi* del sonetto precedente, CCCLXIV 9. *cosa mortale*: la bella creatura terrestre, che agostinianamente ostacola la ricerca delle *res immortales*, cfr. note a CCXLVIII 8, CCLXIV 99, CCCXXXIX 3; per cui bene il Castelvetro: «Accresce il peccato suo e dalla mortalità della cosa amata e dalla cosa che doveva amare, che non ha amata».

3. *senza levarmi a volo*: specifica il modo di amare la «cosa mortale» senza staccarsi spiritualmente da terra, secondo l'immagine di quel volo contemplativo (salmistico) invocato in LXXXI 13-14. *Loci paralleli*: «che l'alma trema per levarsi a volo» (nota a CLXIX 6), «che, seguendol, talor levommi a volo» (CCXXXIV 11), «alteramente se' levato a volo» (CCLXXXVII 4); similmente in CCCLXII 1; *Tr. Tem.* 92-93. *abbiend'io l'ale*: pur avendo le ali per sollevarmi in alto. Tema della potenzialità negletta e delle metaforiche ali invischiate da Amore nella canzone *Quel'antiquo*, CCCLX 29-30, 137-43.

4. *forse*: la solita cadenza di discrezione degli stati interiori del *Canzoniere* (CCCXI 2, CCCLIII 10), sottolineata dalla forma litotica *non bassi*. *non bassi exempi*: alti saggi di me. Ma l'aggettivo è al solito in tensione con l'altezza del *volo* e speculare allo slancio delle *ale* aperte verso il cielo (v. 3), mentre il sostantivo plurale allude alla varietà delle possibili applicazioni, in sintonia con l'attacco della sestina CCXIV: «Anzi tre dí creata era alma in parte | da por sua cura in cose altere et nove».

5. *Tu che vedi*: tema della vista del Dio invisibile (v. 6) comune al sonetto *Dolce mio caro*, «Tu che dentro mi vedi, e 'l mio mal senti», per cui nota a CCCXL 12; CCCXLVII 6, CCCLXVI 101. *miei mali indegni*: i *mala mea* di Agostino, indegni rispetto a quell'unico *bonum meum* che è da cercare (*Conf.* I v 5), somiglianti al «mio non degno affanno» denunciato nel colloquio con Dio della Prima Parte (LXII 12); cfr. nota a CCCLV 7; CCCLXVI 94. *empi*: non pii (perché non rivolti a Dio), per cui nota a CCCLX 36-37.

6. *Re ... invisibile immortale*: citazione di san Paolo, *1 Tim* I 17, «Regi autem saeculorum immortali, invisibili, soli Deo, honor et gloria» (Daniello, dimenticato dai commentatori; ma ricordo importante nella *quaestio* agostiniana del vedere Dio con occhi corporei, per cui vedi nota a CCCLXII 2-3); anche *Col* I 15. Rima ricca derivativa con *mortale*.

7. *soccorri*: come nella canzone alla Vergine CCCLXVI 12, «soccorri a la mia guerra». *disvïata*: sviata, fuori della via della conoscenza delle *res immortales*; cfr. CCCXXII 8, CCCXXXI 51 e CCLXIV 103. *frale*: fragile, debole, «né possente a difendersi da' suoi mali» (Gesualdo), la stessa «frale anima mia» di Dante, *Sí lungiamente*, 7 (*Vita Nuova* XXVII); cfr. CCCXLIX 11, CCCLI 12, CCCLX 147 e CCVII 60.

8. *suo defecto ... adempi*: colma con la tua grazia il mancamento della mia anima (*suo defecto*, con sentimento etimologico). In *adempi* si riflette il verbo *adimplere* scritturale (*Ps* XV 11; san Paolo, *Col* I 24, ecc.), come in CCCLXVI 114; qui in rima franta e ricca (per la pronuncia) con *et empi*.

9-10. *s'io vissi in guerra ... in porto*: ricordo di Seneca a Lucilio, *Epist*. XIX 2 (Daniello), «in freto viximus, moriamur in portu», con petrarchesco raddoppio (cfr. nota a CCLXX 20) del negativo, *guerra ... tempesta*, e del positivo, *pace ... porto*; cfr. CCXXXIV 1-2, CCLXXII 12, nota a CCCXVII 1; anche la sestina *Chi è fermato* LXXX, dove *porto* è parola-rima in un quadro agostiniano. Il passo di Seneca, esplicitamente citato in *Fam*. VIII 4, 23, «diventa una sorta di formula» nel *Secretum* e altrove (Fenzi, p. 67 e nota 126, p. 312, con rinvio a *Epyst*. I 14, 118-19, *Ad seipsum*: «Vixisti in pelago nimis irrequietus iniquo; | in portu morere» e al *De vita solitaria* I, pp. 316 e 356); cfr. *Fam*. XXIII 4, 1-2 (Zingarelli); anche *Sen*. VIII 1; Dante, *Conv*. IV XXVIII 2-3 (De Robertis, *Memoriale*, p. 159). *stanza*: lo stare in questo mondo. Lemma in tensione con *dipartita*, cosí come *vana* con *honesta*, «per belle contraposizioni» (Daniello).

11. *vana*: dissipata (tra guerre e tempeste dell'anima), sterile. L'aggettivo, in chiusura del Libro, richiama il tema della *vanitas* e del *vaneggiar* iniziali (I 6, 12). *partita honesta*: l'onorevole dipartita, o «honesta morte» (CLXVII 8); cfr. Properzio, *El*. II XXVI 58: «exitus hic nobis non inhonestus erit» e III XXI 33-34 (Tonelli, *Properzio*, p. 312); LVI 13, CXXVIII 100.

12. *m'avanza*: mi resta. Con i luoghi paralleli: «Quel poco che m'avanza» (CV 40, sempre in rima con *stanza*), «ben temo il viver breve che n'avanza» (CLXVIII 14).

13. *et al morir*: e al momento della morte. *degni*: verbo neutro per medio; cfr. XXIII 133, LXX 25, LXXII 18, ecc. *presta*: soccorrevole, pronta a misericordia; cfr. CCCXLI 1, CCCXLIII 7, CCCLI 12. «Cosí la Chiesa a Dio: Atque ad protegendum nos, dexteram tuae maiestatis extende» (Daniello); cfr. nota a CCXIV 29.

14. *Tu sai ben*: altra formula di confessione a Dio, che non ha bisogno di parole, speculare a «Tu che vedi» all'inizio della preghiera, v. 5. *'n altrui*: in altri che in te, «qui salvos facis sperantes in te» (*Ps* XVI 7), «ego autem in misericordia tua speravi» (*Ps* XII 6). *non ò speranza*: di salvezza; cfr. CCCLXVI 105; *Ps.pen*. V 9: «Nulla michi spes salutis, nullum presidium aliunde, sed in misericordia tua, Domine, sperabo»; anche *Ps.pen*. IV 23; *Epyst*. I 14, 6: «optate non spes patet ulla salutis»; *Secr*. II, p. 68 (Santagata; Rico, *Vida u obra*, p. 123; Fenzi, *Secretum*, nota 3, p. 318); cosí similmente in fine di *Sen*. X 1: «in quo, ut ipse novit, ultima imo unica spes est mea».

Vergine bella, che di sol vestita,
coronata di stelle, al sommo Sole
piacesti sí, che 'n te Sua luce ascose,
amor mi spinge a dir di te parole:
ma non so 'ncominciar senza tu' aita,
et di Colui ch'amando in te si pose.
Invoco lei che ben sempre rispose,
chi la chiamò con fede:
Vergine, s'a mercede
miseria extrema de l'humane cose
già mai ti volse, al mio prego t'inchina,
soccorri a la mia guerra,
bench'i' sia terra, et tu del ciel regina.

Vergine saggia, et del bel numero una
de le beate vergini prudenti,
anzi la prima, et con piú chiara lampa;
o saldo scudo de l'afflicte genti
contra ' colpi di Morte et di Fortuna,
sotto 'l qual si trïumpha, non pur scampa;
o refrigerio al cieco ardor ch'avampa
qui fra i mortali sciocchi:
Vergine, que' belli occhi
che vider tristi la spietata stampa
ne' dolci membri del tuo caro figlio,
volgi al mio dubio stato,
che sconsigliato a te vèn per consiglio.

Vergine pura, d'ogni parte intera,
del tuo parto gentil figliuola et madre,
ch'allumi questa vita, et l'altra adorni,
per te il tuo figlio, et quel del sommo Padre,
o fenestra del ciel lucente altera,
venne a salvarne in su li extremi giorni;
et fra tutti terreni altri soggiorni
sola tu fosti electa,
Vergine benedetta,

che 'l tuo nemico del mio mal non rida:
ricorditi che fece il peccar nostro
prender Dio, per scamparne,
humana carne al tuo virginal chiostro.

Vergine, quante lagrime ò già sparte,
quante lusinghe et quanti preghi indarno,
pur per mia pena et per mio grave danno!
Da poi ch'i' nacqui in su la riva d'Arno,
cercando or questa et or quel'altra parte,
non è stata mia vita altro ch'affanno.
Mortal bellezza, atti et parole m'ànno
tutta ingombrata l'alma.
Vergine sacra et alma,
non tardar, ch'i' son forse a l'ultimo anno.
I dí miei piú correnti che saetta
fra miserie et peccati
sonsen' andati, et sol Morte n'aspetta.

Vergine, tale è terra, et posto à in doglia
lo mio cor, che vivendo in pianto il tenne
et de mille miei mali un non sapea:
et per saperlo, pur quel che n'avenne
fôra avenuto, ch'ogni altra sua voglia
era a me morte, et a lei fama rea.
Or tu donna del ciel, tu nostra dea
(se dir lice, et convensi),
Vergine d'alti sensi,
tu vedi il tutto: et quel che non potea
far altri, è nulla a la tua gran vertute,
por fine al mio dolore;
ch'a te honore, et a me fia salute.

Vergine, in cui ò tutta mia speranza
che possi et vogli al gran bisogno aitarme,
non mi lasciare in su l'extremo passo.
Non guardar me, ma Chi degnò crearme;
no 'l mio valor, ma l'alta Sua sembianza,
ch'è in me, ti mova a curar d'uom sí basso.
Medusa et l'error mio m'àn fatto un sasso
d'umor vano stillante:
Vergine, tu di sante

che 'l pianto d'Eva in allegrezza torni.
Fammi, che puoi, de la Sua gratia degno,
senza fine o beata,
già coronata nel superno regno.

Vergine santa d'ogni gratia piena,
che per vera et altissima humiltate
salisti al ciel onde miei preghi ascolti,
tu partoristi il fonte di pietate,
et di giustitia il sol, che rasserena
il secol pien d'errori oscuri et folti;
tre dolci et cari nomi ài in te raccolti,
madre, figliuola et sposa:
Vergine gloriosa,
donna del Re che nostri lacci à sciolti
et fatto 'l mondo libero et felice,
ne le cui sante piaghe
prego ch'appaghe il cor, vera beatrice.

Vergine sola al mondo senza exempio,
che 'l ciel di tue bellezze innamorasti,
cui né prima fu simil né seconda,
santi penseri, atti pietosi et casti
al vero Dio sacrato et vivo tempio
fecero in tua verginità feconda.
Per te pò la mia vita esser ioconda,
s'a' tuoi preghi, o Maria,
Vergine dolce et pia,
ove 'l fallo abondò, la gratia abonda.
Con le ginocchia de la mente inchine,
prego che sia mia scorta,
et la mia torta via drizzi a buon fine.

Vergine chiara et stabile in eterno,
di questo tempestoso mare stella,
d'ogni fedel nocchier fidata guida,
pon' mente in che terribile procella
i' mi ritrovo sol, senza governo,
et ò già da vicin l'ultime strida.
Ma pur in te l'anima mia si fida,
peccatrice, i' nol nego,
Vergine; ma ti prego

lagrime et pïe adempi 'l meo cor lasso,
ch'almen l'ultimo pianto sia devoto,
senza terrestro limo,
come fu 'l primo non d'insania vòto.

Vergine humana, et nemica d'orgoglio,
del comune Principio amor t'induca:
miserere d'un cor contrito humile.
Che se poca mortal terra caduca
amar con sí mirabil fede soglio,
che devrò far di te, cosa gentile?
Se dal mio stato assai misero et vile
per le tue man' resurgo,
Vergine, i' sacro et purgo
al tuo nome et penseri e 'ngegno et stile,
la lingua e 'l cor, le lagrime e i sospiri.
Scorgimi al miglior guado,
et prendi in grado i cangiati desiri.

Il dí s'appressa, et non pote esser lunge,
sí corre il tempo et vola,
Vergine unica et sola,
e 'l cor or consc'ientia or morte punge.
Raccomandami al tuo figliuol, verace
homo et verace Dio,
ch'accolga 'l mïo spirto ultimo in pace.

Il Libro dei *Fragmenta*, confessione di sé articolata attraverso la varietà di tanti componimenti quanti sono i mutabili giorni d'un oscuro e fatato anno bisestile, si chiude nella vecchiaia e nell'agostiniana riflessione di chi si è vanamente speso in «amar cosa mortale» (CCCLXV 2). Il distacco dal tempo passato, con tutti i presagi di «Altr'amor, altre frondi et altro lume» sospesi nel *Canzoniere* (CXLII 37), è segnato da un sonetto che racchiude un volo contemplativo spinto verso l'«ultima salute» della *visio Dei* (CCCLXII) e da un trittico penitenziale, dove l'amante sfuggito agli artigli di Amore e ad una prigionia «amara et dolce» quanto la libertà, «pentito et tristo» e stanco di vivere, si consegna nelle mani di Dio (CCCLXIII-CCCLXV). In posizione finale assoluta, fine del Libro e principio d'un altro desiderato e impronunciabile colloquio, è quest'ultima canzone alla Vergine bella, programmata per coronare con grande smalto la femminilità sublimata di tutto il *Canzoniere*. Formule mariane e stilemi sacri, scritturali, innologici, liturgici, sparsamente impiegati per adombrare la donna del Libro in un velato paradigma, sono qui ricollocati a dovere dentro un prezioso intarsio di gemme devote, destinato alla Beatrice celeste; a quella «vera beatrice» (v. 52) che non si oppone a una 'falsa' beatrice terrena se non in quanto le

res immortales (le uniche vere secondo Agostino) si oppongono alle *res mortales*, splendidamente mutevoli, e se non quanto la *vera pulchritudo* senza tempo s'allontana da «Mortal bellezza» (v. 85), il *fulgor veritatis* dall'abbagliante illusione, essendo il *verum* attributo esclusivo dell'Essere immutabile, evocato con deliberata insistenza: «vera beatrice», «vero Dio», «tuo figliuol, verace | homo et verace Dio» (vv. 57, 135-36). Spicca infatti nella penultima stanza il tema agostiniano dell'*insania* o *dementia* di amare la creatura umana destinata a sparire («O dementiam nescientem diligere homines humaniter!», *Conf.* IV vii 12) con l'invenzione d'un «pianto ... devoto» da contrapporre a un «primo» *planctus* pieno di pulsioni e di affezioni per la morte della donna amata e beatrice-nel-tempo (vv. 115-17, CCLXVIII), cosí come Agostino, vinto dall'*amicitia rerum mortalium*, col cuore *contenebratum* dal dolore e anche lui bagnato di vane lacrime, piange la morte d'un amico nell'amato passo del quarto libro delle *Confessioni*. Il motivo agostiniano, toccato anche nel finale della lettera *Senile* X 1 («quia amicitia huius mundi inimica est Deo») e anticipato al fratello Gherardo contrapponendo l'ancipite e pericolosa *amicitia humana* all'*amicitia divina* (*Fam.* X 3, 44), s'incrocia per altro con percorsi trobadorici riconosciuti, e in particolare con quello di Guiraut Riquier, che ambiguamente slittando di perfezione in perfezione e di *fin' amor* in *fin' amor*, alla fine dopo la morte dell'amata risemantizza il *senhal* della donna terrena nel nome di Maria dentro il disegno d'un *libre* d'autore dai connotati forti comuni a un moderno 'canzoniere' (Appel, Bertolucci, Perugi). Da qui il contrasto, posto nelle sedi differenziali della prima e dell'ultima stanza, tra la *guerra* (v. 12), che accompagna la fuggitiva e perciò *falsa dulcedo* del labile stato umano, e la *pace* (v. 137) che appartiene a ciò che è «stabile in eterno» (v. 66), sentita ancora come un'aspirazione e un rimando; tra la labirintica e «torta - via» della dispersione di sé (v. 65) e il quieto cammino dei «cangiati desiri» (v. 130); tra il *fumus* che avvolge la *terra* dei viventi, limo, cenere, polvere (vv. 13, 92, 121), e la *claritas* dei corpi spirituali. Cosí la canzone, nella somma di *laudes* e di preghiere (rispettivamente racchiuse nella fronte e nella sirma di ciascuna stanza), con grande sfoggio di sapienza mariana esalta la mediazione e la medicina della donna del cielo che dantescamente dà ali alla speranza (*Par.* XXXIII 15), lasciando lentamente filtrare il «pianto» per la follia del tempo passato; lo stesso canto già attivo in Guiraut Riquier, che dipinge un Amore sconosciuto come perdita di sé, «qu'ieu nomnava per amor ma folhia» (*Yeu cujava soven d'amor chantar*, v. 3), annunciando il personaggio dantesco di Arnaut Daniel che nel fuoco che affina piange e canta la «passada folor», proiettato nella nuova *delectatio* e nel sacro *joi* d'amore (*Purg.* XXVI 142-43). Una *folor* qui chiamata via via *fallo* (v. 62), *error mio* (v. 111) e appunto *insania* individuale (v. 117) nella rete della fascinazione terrestre, metaforizzata dal volto pietrificante di Medusa, che da solo sostiene l'eros-prigionia del passato («Medusa et l'error mio m'àn fatto un sasso...», v. 111), convertito nel torrente di «lagrime ... pie» di quest'*ultimo pianto* (vv. 113-15). Il Libro del poeta che ha inventato la lingua dell'amore si chiude cosí circolarmente, senza contraddizione, con un testo per il femminile salutifero e per quell'atto d'amore (*amor*, *amando*, *innamorasti*, vv. 4, 6, 54) che si specchia nel mistero cristiano dell'Incarnazione, del Verbo fatto carne nel dolore, essendo la storia cominciata il giorno della Passione, «Era il giorno ch'al sol si scoloraro | per la pietà del suo Factore i rai...» (III).

La canzone alla Vergine è trascritta dall'autore nella vulgata all'inizio degli anni Settanta (Wilkins, *The Making*, pp. 176-80), probabilmente immaginata dopo la chiusura della quarta 'forma' Chigi (1359-62) e predisposta per la sede finale assoluta dei *Fragmenta*; una postilla petrarchesca del codice Laurenziano XLI

17 suggerisce infatti d'anticipo: «in fine libri ponatur». Motivi mariani di non generica devozione emergono dalla lettera *Senile* X 1 del 18 marzo 1368 (Martinelli, Santagata), che Petrarca indirizza, come a se stesso, all'amico Sagremor de Pommiers, approdato dopo tante tempeste al *salutis portum* e alla «felix schola» dell'Ordine cistercense di Bernardo da Chiaravalle; quello stesso «fedel Bernardo» che Dante consacra quale mariologo principe in chiusura del *Paradiso*, quel «contemplante» mediatore tra due Beatrici (*Par*. XXXI-XXXIII), idoneo a rivolgere alla Vergine le «parole sante» e la «santa orazione» al culmine dell'itinerario della mente. A questo torno di tempo sembra alludere anche, con petrarchesca coesistenza di amor sacro e amor profano, il ripristino del tema classico di Medusa, giovanile sí (LI 9-14, CXXXI 10-11, CLXXIX 9-11), ma rimesso in azione come emblema d'una perpetua seduzione oppressiva e senza scampo nel sonetto *L'aura celeste*, terzo del ciclo dell'Aura (CXCVII), che Petrarca scrive e trascrive di suo pugno in anni tardi intorno al 1368; un'aura e un soffio gentile di primavera che l'autore per altro eternizza in queste ultime rime del Libro col sonetto che appunto comincia «*L'aura* mia sacra al mio stanco riposo | *spira* sí spesso» (CCCLVI), con lo stesso *enjambement* di rallentamento che sigla in apertura CXCVII: «*L'aura* celeste che 'n quel verde lauro | *spira*...», intrecciando nodi sentimentali e stilistici tra presente e passato.

Canzone di dieci stanze, in omaggio alla simbologia sacra del numero dieci avvertita nelle *Cantigas de Santa Maria* di Alfonso X il Savio (Bertolucci, *Morfologie del testo*, p. 135) e nella canzone mariana *En chantar d'aquest segle fals* di Lanfranco Cigala (Perugi); forse non contraddittoria con la numerologia mariana l'adozione della strofe decastrofica nella canzone *Quel'antiquo mio dolce empio signore*, se anche questo testo lascia passare in forma drammatica la rappresentazione della donna-Amore mediatrice (imperfetta) con le *res immortales*; cfr. introduzione a CCCLX. La stanza di 13 versi, endecasillabi e settenari, prevede la rituale iterazione in posizione anaforica della parola *Vergine* ad apertura del primo verso (endecasillabo) e del nono (settenario), tante volte quanti sono gli anni dell'amore (ventuno, cfr. CCCLXIV 1; Bernardo, *Laura and the Triumphs*, p. 187; Santagata). La fronte è bipartita ABC BAC; la sirma CddCEf(f)E ha una rima interna al quinario nell'ultimo endecasillabo (cfr. CXXXV), sede di sublimi *enjambements* interni, «prego ch'appaghe - il cor», «et la mia torta - via», «ch'accolga 'l mïo - spirto» (vv. 52, 65, 137), adibiti ad incrinare la solenne immobilità della canzone. Il congedo al solito è uguale alla sirma; poiché il verso di chiave C della sirma insolitamente si ripete, il congedo non ha rime irrelate.

BIBLIOGRAFIA: Cavedoni, *Alla Beatissima Vergine*; Pietrobono, *Vergine bella*, pp. 135-62; Williamson, *A consideration of «Vergine bella»*, pp. 215-28; Martellotti, *Le ginocchia della mente*, pp. 285-88; Foster, *Beatrice or Medusa*, pp. 41-56; Rabuse, *Petrarcas Marienkanzone*, pp. 242-54; Suitner, *Tradizione stilnovistica*, pp. 157-65; Bettarini, *Lacrime e inchiostro*, pp. 29-42; Di Rosa, *Laude*, pp. 449-458; Gorni, *Petrarca Virgini*, pp. 201-18; Perugi, *Lanfranco Cigala nell'epilogo dei «Rerum vulgarium fragmenta»*, pp. 833-41; Antonelli, *Rerum vulgarium fragmenta*, pp. 395-97, 408-10; Boitani, *Il tragico e il sublime*, pp. 278-88; Prier, *Canzoniere 366*, pp. 45-57; Petrini, *Canzone alla Vergine*, pp. 33-42; Bárberi Squarotti, *Dante e Petrarca*, pp. 365-74; Williams, *Canzoniere 366*, pp. 27-43; Perugi, *Numerologia mariana*, pp. 25-43; Boccignone, *Un albero piantato*, pp. 240-41; Küpper, *Das Schweigen der Veritas*, pp. 162-201; Vela, *Anomalie*, pp. 77-79.

[I]. 1-2. *bella*: *pulchritudo* tipica della letteratura mariana, sulla base della Sposa del *Cantico*, «pulcherrima inter mulieres» (*Ct* I 7, V 17), «pulchra ut luna

electa ut sol» (*Ct* VI 9); cosí nell'inno *Ave, regina caelorum*: «Inter omnes pulcherrima» (*An. Hym.* XXX 39, *Ad Sextam*). Con «Vergine bella» comincia anche una strofe d'una lauda del repertorio Cortonese (*Fa'mi cantar l'amor*, 19). Il primo emistichio quinario (trisillabo sdrucciolo piú bisillabo) rimanda all'*incipit* del sonetto «Anima bella...», CCCV 1. *di sol vestita ... stelle*: ricordo complessivo della donna (partoriente) dell'*Apocalisse* XII 1, «mulier amicta sole, et luna sub pedibus eius, et in capite eius corona stellarum duodecim» (Vellutello); ma verbalmente incrociato col motivo davidico del vestire luminoso d'Iddio: «decorem induisti, amictus lumine *sicut vestimento*» (*Ps* CIII 1-2); «Astitit regina ... in vestitu deaurato, circumdata varietate» (*Ps* XLIV 10). Anche l'attributo *stellis coronata* è innologico e liturgico (*Salve, virgo florens*); cfr. Marcozzi, *Numeri di Petrarca*, pp. 116-17. Simile contatto di formule mariane nella lauda di Scuola jacoponica *Alta regina, sancta Maria* del Laudario Urbinate: «Alta regina vestita de sole, | de te nacque quel gillo ke tanto ole | ... | Alta regina coronata de stelle, | le sancte vergene ... | tucte le teni per toe polçelle» (XIII [23], vv. 19-25). *sommo Sole*: Dio Padre, come nel sonetto *Quel sol*, con simile raddoppio equivoco del sostantivo; cfr. nota a CCCVI 3; *1 Io* I 5: «Deus lux est». Il «figurante luna» applicato a Maria, intravisto da Pozzi attraverso il *Cantico* (*Bibbia*, pp. 126-129; anche in Giovanni di Garlandia, *Epithalamium Beate Virginis Marie*, II 231-236), contrasta però con la *verosimilitudo lunae* antitetica alla *veritas solis* prevalente nei Padri: «luna autem in sacro eloquio pro defectu carnis ponitur», secondo Gregorio Magno, *Homiliae in Evangelia*, I II 2, ecc. Per Dante, come nell'innografia, la Vergine è «stella mattutina» e «meridïana face» (*Par.* XXXII 108, XXXIII 10), per cui non a torto Vellutello (poi Gesualdo), con la citazione dell'*Apocalisse* e del *Cantico*: «intendendo nondimeno somigliarla a l'aurora, la qual veggiamo esser vestita de' raggi solari, e che, spegnendo le piú propinque stelle, l'altre starle di sopra in forma di corona...» Cosí in questa bella «quasi aurora consurgens» (*Ct* VI 9) uno dei sottili punti di fusione tra la Nostra Donna e la donna del *Canzoniere*, che nel sistema è un sole tra le stelle; cfr. XXIX 43-46, nota a CCXCI 1; CCXXV 2.

3. *piacesti*: da un passo del *Paschale carmen* di Sedulio, II 68-69 (PL XIX, col. 600), «Nec primam similem visa es nec habere sequentem [cfr. CCCXLII 5-6]: | sola sine exemplo placuisti femina Christo», imitato nell'antifona mariana *Beata Dei genitrix* del Breviario romano, citata da Carducci (cfr. nota al v. 53); anche *Ps* XLIV 12: «et concupiscet rex decorem tuum». *Sua luce*: il Figlio, che è «lux mundi», secondo il Vangelo di Giovanni VIII 12 (Gesualdo). *ascose*: nascose, celò dentro di te (una luce immensa arcanamente portata in un piccolo corpo femminile).

4. *amor mi spinge a dir di te*: con lo stesso impulso per cui un tempo «Spinse amor ... | a dir di lei» (CCCXLV 1-3, LXXIII 82-83). Castelvetro richiama «amor mi mosse, che mi fa parlare» di Beatrice all'inizio del pellegrinaggio dantesco (*Inf.* II 72), con la stessa polisemia (trobadorica) della parola *amore*, qui non a caso iterata da *amando*, v. 6.

5. *senza tu' aita*: senza l'aiuto di Maria ausiliatrice e «mediatrice» (Tassoni), che ispira come un'antica Musa, cosí come lo Spirito ispira i Profeti (e i poeti come David) nella Scrittura, v. 6.

6. *Colui ... si pose*: lo Spirito Santo, che per amore discese in te. Evocazione di *Is* XI 1: «Et egredietur virga de radice Iesse [interpretata per Maria], et flos de radice eius ascendet, et *requiescet super eum spiritus Domini*» (Carducci). Per altri *Colui* è Cristo (Castelvetro, Leopardi, Fenzi, Dotti), che però è già evocato come *luce* (v. 3). In questo inizio sono presenti i tre termini trinitari: «la po-

tenzia del Padre ... la sapienzia del Figliuolo, ... lo Spirito santo, l'amore» (Daniello; *Par.* X 1-3); cosí Tommaso, *Summa theol.* I XLV 6, 3: «deus pater operatus est creaturam per suum verbum, quod est filius; et per suum amorem, qui est spiritus sanctus» (Carducci).

7. *lei ... rispose*: colei che sempre rispose benignamente [*ben*, in funzione rafforzativa del verbo]. Altro ricordo di Isaia, XXX 19: «ad vocem clamoris tui [v. 8] statim ut audierit respondebit tibi» (Cavedoni); cosí nell'inno *Salve, virgo sacra parens*: «Tibi famulantibus | semper es parata | subvenire precibus | saepius vocata» (*An. Hym.* VIII 77 3b; Chessa). Rima ricca con *pose*.

8. *chi*: se qualcuno, se uno (SI QUIS, come in CV 28, CXIX 106, CXXXV 91, CCXXXII 12, CCCXLII 12, CCCLX 139), in gioco fonico marcato con *chiamò* ('invocò') e *ch'amando*, v. 6.

9-11. *s'a mercede ... ti volse*: se mai l'estrema miseria della condizione umana ti mosse a misericordia. Don Celestino Cavedoni ricorda l'*oratio* L *Ad sanctam Virginem Mariam* di sant'Anselmo d'Aosta: «O tu, illa pie potens, et potenter pia Maria, de qua ortus est fons misericordiae, ne contineas, precor, tam veram misericordiam, ubi tam veram agnoscis miseriam» (PL CLVIII, col. 949). *al mio prego t'inchina*: sul modello salmistico, «inclina aurem tuam ad precem meam» (*Ps* LXXXVII 3; Castelvetro, con *Ps* LXX 2 e CI 3); Cino da Pistoia, *Avegna ched el m'aggia*, 45: «Or inchinate a sí dolce preghiera» (Suitner); cfr. CLI 4. Rima *en écho* di *cose* con *ascose*.

12. *mia guerra*: l'affanno costante del protagonista del Libro, inserito nella «miseria ... de l'humane cose» (v. 10). Con *soccorri* e con *guerra* due punti d'implicazione col sonetto che precede, CCCLXV 7 e 9; cfr. CCLXVIII 61.

13. *bench'i' sia terra*: benché io sia *pulvis terrae*, «terra et cinis» (*Eccli* X 9, cfr. v. 92), esattamente come nella sestina *A qualunque animale*, «bench'i' sia mortal corpo di terra» (nota a XXII 23). Ricordo complessivo di un'antifona mariana: «Pulvis ego sum et tu regina caeli» (Carducci). Sullo stesso registro Agostino ad apertura delle *Confessioni*: «Sed tamen sine me loqui apud misericordiam tuam, me terram et cinerem, sine tamen loqui» (I VI 7).

[II]. 14-15. *Vergine saggia ... vergini prudenti*: la *Virgo sapiens* di altra antifona *ad laudes* del Breviario romano, per le sante vergini Agnese, Agata e Cecilia: «Haec est virgo sapiens, et una de numero prudentum» (Vellutello; Pozzi, *Bibbia*, pp. 128-29), dallo Pseudo-Gregorio, *Liber responsalis*: «Haec est virgo sapiens, quam Dominus invenit vigilantem» (PL LXXVIII, col. 829). Allusione alla parabola escatologica delle cinque vergini sagge, che conservano l'olio per accendere le lampade all'arrivo notturno dello Sposo, e delle cinque vergini fatue sprovvedute, e perciò lasciate fuori della porta e non ammesse alle nozze, *Mt* XXV 1-13 (su cui il dramma medievale bilingue *Sponsus*, sul tema della 'vigilanza'). L'applicazione a Maria della parabola delle vergini *sapientes* è nell'*Epithalamium Beate Virginis* di Giovanni di Garlandia, dove le sante (Caterina, Agata, Lucia, Agnese, Cecilia) portano doni allo Sposo: «Sunt hee, sunt alie multe tibi Virgo ministre | ... | Non sunt in libro vite cum lampade ceca | ille quas fatuas pagina sacra refert. | Exulat a dicto libro sapientia mundi: | *o Virgo sapiens*, desipit illa tibi» (VII 557-64).

16. *anzi la prima ... lampa*: prima del «bel numero» delle cinque vergini prudenti e con una lampada piú luminosa. Motivo di san Bernardo, *In Assumptione B. M.* II 9: «Processit igitur gloriosa Virgo, cuius lampas ardentissima ipsis quoque angelis lucis miraculo fuit ... Clarius enim ceteris rutilabat, quam repleverat oleo gratiae prae particibus suis Christus Iesus, Filius eius» (Cavedoni); anche nelle *Sententiae*, III 111 (Kablitz, *Laura und alten Mythen*, p. 78). In clausola fi-

nale di verso la *chiara lampa* rimanda alla *santa lampa* dantesca, sempre in rima con *(a)vampa* e *stampa*, *Par.* XVII 5; ma il pensiero corre anche a quel «chiaro lampo» che è l'ardore degli occhi della donna del Libro, per cui nota a CCXXI 6. Per il petrarchesco correttivo *anzi* cfr. CLXXXIX 4, CCVII 81, CCXXV 2, CCXXXIII 9, CCLIV 9, CCLXVIII 15, nota a CCCXXXVI 1.

17. *saldo scudo*: altro appellativo di genitura scritturale, «scutum meum» contro le «contritiones mortis» di *2 Reg.* XXII 3 (Cavedoni), «scutum inexpugnabile» (*Sap* V 20), «scutum fidei» di san Paolo (*Eph* VI 16), anche mariano. *afflicte*: combattute, tribolate.

18. *colpi di Morte* ... *Fortuna*: le ferite della morte spirituale, che porta a dannazione, e dell'instabile fortuna, che sconvolge la vita (tema agostiniano del saggio «in potestate fortunae», centrale della canzone *Tacer non posso*; cfr. introduzione a CCCXXV; *Tr. Fame* II 48). Sono qui evocati i primi due delle «tre generazioni di mali» (Vellutello), i tre «nemici» che assaltano l'uomo nella sua fragilità, di cui il terzo è il «cieco ardor» (v. 20), il rogo delle passioni; terna negativa che nel sonetto *Datemi pace* è evocata come «Amor, Fortuna et Morte», CCLXXIV 2 e 9-11.

19. *sotto 'l qual* ... *scampa*: sotto la protezione del quale saldissimo scudo l'uomo non soltanto [*pur*] giunge a salvazione [*si* ... *scampa*] ma trionfa in se stesso sul male e su gli *elementa mundi* (per zeugma il *si* impersonale appartiene tanto a *trïumpha* quanto a *scampa*). «E questo è mirabile, essendo arma di difesa ogni altro scudo, non di vittoria e di trionfo» (Chiòrboli).

20. *refrigerio*: lo stesso *refrigerium* (*Ps* LXV 12, *Eccli* XVIII 16) e sollievo in mezzo alle fiamme portato dall'Aura nelle rime amorose; cfr. note a CCCXIII 1-2, CCCXXVII 1, CCCXL 7. *cieco ardor*: il fuoco nascosto, come quello di Didone in *Aen.* IV 2, «caeco carpitur igni» (Castelvetro); cfr. LVI 1. *avampa*: avvampa, brucia. In parallelo: «et voi ch'Amore avampa, | non v'indugiate su l'extremo ardore» (LXXXVIII 10-11), «le faville e 'l chiaro lampo | che l'abbaglia et lo strugge, e 'n ch'io m'avampo» (CCXXI 6-7).

21. *mortali sciocchi*: gli stessi uomini *stulti* che non capiscono, evocati nella canzone *Quando il soave*, «Non errar con li sciocchi», cfr. nota a CCCLIX 58.

22. *que' belli occhi*: la designazione affettiva costantemente impiegata per la donna del Libro fin dall'esordio (III 4, XI 14, ecc.), «quei begli occhi soavi» (XXXVII 34), «questi son que' begli occhi» (LXXV 12, CXXV 21).

23-24. *tristi*: pieni di dolore. *la spietata stampa* ... *caro figlio*: le piaghe crudeli impresse nel corpo delicato di tuo figlio. La voce *stampa* (dantesca, *Purg.* VIII 82, *Par.* XVII 9, cfr. nota al v. 16), è deverbale da *stampare* 'imprimere'; cfr. CX 6, CXXXV 80. Per la funzione grammaticalizzata di *caro* in antico francese e italiano cfr. nota a CCLXXXV 1.

25. *volgi* ... *stato*: complessivamente un'eco della preghiera *Salve, regina*, «illos tuos misericordes oculos ad nos converte» (Cavedoni); cfr. nota a CCCV 8. *al mio dubio stato*: alla mia condizione pericolosa, a me in pericolo di salvezza. La stessa situazione familiare-affettiva del sonetto che appunto comincia «Né mai pietosa madre al caro figlio | ... | die' ... | in *dubbio stato* sí fedel consiglio», per cui nota a CCLXXXV 4.

26. *che* ... *vèn*: di me ... che vengo (Contini). *sconsigliato*: senza consiglio, sprovveduto (in quella condizione pericolosa per l'anima non vigile). Aggettivo in gioco etimologico con *consiglio* e in tensione con la saggezza e la prudenza della Vergine, in ripresa circolare entro la stanza del tema delle vergini *fatuae* e impreparate (vv. 14-15), con sottile identificazione.

[III]. 27. *pura, d'ogni parte intera*: pura dal peccato, integra, immacolata

(senza macchia originaria, perché come dice anche Bonvesin nelle *Laudes de Virgine Maria*, 33-34, «inanze k'ella fosse nadha, | il ventre de la matre - sí fo sanctificadha» [PD I 683], con la credenza «allora particolarmente coltivata dai francescani, dell'Immacolata Concezione, per cui la Vergine è 'panàgia' o 'tutta santa'»; Contini). Sul modello scritturale, *Dt* XII 15: «integrum et sine macula» (Cavedoni); san Bernardo, *In laudibus Virginis Matris*, II 4: «Missus est ... Angelus ad virginem: virginem carne, virginem mente, virginem professione, virginem denique ... mente et corpore sanctam» (Carducci). Nella lauda-ballata *Altissima luce* di ser Garzo, ad attacco di strofe, v. 35: «Vergine pura - con tutta bellezza...» «D'altro canto, è interessante osservare che in Agostino la parola *integritas* viene utilizzata alternativamente in riferimento alla verginità d'una donna come al corpo risorto di Cristo» (Bertolani, *Visione beatifica*, p. 635).

28. *tuo parto*: equivalente a «tuo «figlio» del v. 30. Marcato gioco fonico con *parte* e con *pura* ad inizio di strofe; cfr. XXIX 45. *figliuola et madre*: il modulo *dei mater et filia* e *filii filia*, verbalizzante il mistero dell'Incarnazione, che dalla liturgia arriva alla grande preghiera di san Bernardo in *Par.* XXXIII, «Vergine Madre, figlia del tuo figlio» (vastissima documentazione relativa in Salzer, *Die Sinnbilder und Beiworte Mariens*, p. 110); anche Guiraut Riquier nella canzone «de la Maire de Dieu»: «lo salvaire | fon fils de vos, vostre paire, | don etz sa mair' e sa filla. | ... lo rey glorios | qu'es pairë e filhs de vos, | filla del vostre filh, maire | del vostre paire» (*Ajssi quon es*, 40-42, 52-55); «auctorem paritura suum» di Claudiano nell'unico carme di contenuto sacro *De Salvatore*, v. 10 (*Carmina minora* XXXII); cfr. nota al v. 47.

29. *allumi ... adorni*: illumini [cfr. CLXXXV 5, CCXL 10, gallicismo] la terra e fai bello il cielo. Non diversamente la stella che è la donna del Libro, chiamata «per adornarne il cielo» (CCCXXXVII 13), quella che «or è del ciel che tutto orna et rischiara» (nota a CCCXLIV 6).

30. *per te*: per mezzo tuo; *per eam* delle Scritture, *Ez* XLIV 2 (Daniello). *figlio ... sommo Padre*: figlio tuo e figlio dell'Altissimo. Sdoppiamento fatto a distinguere il mistero della natura umana e insieme divina di Cristo, «quanto a l'umanità ... e quanto a la divinità» (Daniello), Creatura e Dio; cfr. *Mt* XIII 55: «Nonne hic est fabri filius? nonne mater eius dicitur Maria...?», «Filius Altissimi vocabitur» (*Lc* I 32); cfr. v. 2.

31. *fenestra del ciel*: altro appellativo devozionale per Maria *fenestra caeli*. Cosí Fulgentius Ruspensis [?], *Sermo* XXXVI *De laudibus Mariae ex partu Salvatoris* (PL LXV, col. 899): «Facta est Maria fenestra coeli, quia per ipsam Deus verum fudit saeculis lumen» (Cavedoni); Venanzio Fortunato, inno *O gloriosa Domina* (PL LXXXVIII, col. 265): «Quod Eva tristis abstulit | tu reddis almo germine; | intrent ut astra flebiles, | coeli fenestra facta est» (Vellutello; cfr. *An. Hym.* L 72); inno *Ave, virgo singularis*, 28: «Paradisi tu fenestra» (*An. Hym.* XXXII 39). *altera*: alta nel firmamento, sul modello della «celsa poli fenestra» di san Pier Damiani, *Carmina sacra* LXI, *O genitrix aeterni*, 6 (PL CXLV, col. 937; Cavedoni); cfr. note a CCCXXV 25 e a CCCXXXV 12, «O belle et alte et lucide fenestre...» Luogo parallelo in *Tr. Fame* IIa 1-6, dove l'*alta fenestra* al cielo è quella della speculazione intellettuale dei sapienti in cerca d'illuminazione, nella schiera d'una «gloriosa donna» con attributi mariani (la Fama). Anche la somma aggettivale *lucente altera* in clausola finale di verso con due trisillabi piani chiama in parallelo «honesta altera» (CXV 1) e «leggiadra altera» (CXIX 8); cfr. nota a CCCII 4. Rima ricca con *intera*.

32. *a salvarne*: a salvare noi, immersi nelle tenebre di questa vita (v. 29). *in su*: indicazione temporale evasiva, cfr. nota a C 2. *extremi giorni*: «intesi per la

sesta età, essendo quella di Adam stata la prima, di Noè la seconda, di Abraam la terza, la quarta di Moisè, la quinta di David, e la sesta e ultima quella di Cristo» (Daniello). Sono i giorni *novissimi* e oscuri dei Profeti e degli Apostoli, per cui Paolo, *2 Tim* III 1: «scito quod in novissimis diebus instabunt tempora periculosa»; *1 Tim* IV 1 (Castelvetro); *Hebr* I 2; *Act* II 17 (Cavedoni).

33. *fra tutti ... soggiorni*: tra tutte le altre dimore di questa terra (in grembo femminile, dove il Verbo potesse farsi carne). Rima ricca e derivativa con *giorni*.

34. *sola ... electa*: soltanto tu fosti scelta. Un'eco dell'unicità della Sposa del *Cantico*, «una est matris suae electa genitrici suae» (*Ct* VI 8); cosí nell'inno *Ave mundi spes, Maria*, 6: «electa sola fuisti», come unica *electa* è la *domina* dei *Fragmenta* (CCCLX 98).

35. *benedetta*: «benedicta tu in mulieribus» nella *salutatio* angelica dell'Annunciazione secondo il Vangelo di Luca I 28 (Castelvetro).

36. *il pianto ... in allegrezza torni*: trasformi in gioia il dolore di Eva. La colpa della prima madre, «mater ... cunctorum viventium» (*Gn* III 20), la piaga del peccato aperta da quella «ch'è tanto bella», è risanata da Maria madre del Salvatore (cfr. *Par.* XXXII 4-6), per cui nella letteratura mariana lo stesso *Ave* dell'Annunciazione ribalta il nome di *Eva* (con abbondanza di variazioni in Giovanni di Garlandia; cfr. C. Del Popolo, *Da 'Eva' ad 'Ave'*, SPCT, LIV [1957], pp. 27-43). L'immagine è nello Pseudo-Agostino, *Sermo* CXCIV 1-2 (PL XXXIX, col. 2105): «Eva enim luxit, ista [Maria] exultavit ... et Evae planctum Mariae cantus exclusit» (Cavedoni); «Onde grida la Chiesa: "Quod Eva tristis abstulit, | tu reddis almo germine"» (Daniello; cfr. nota al v. 31); anche in un'*Oratio super Ave maris stella*: «Evae transfer fletum | in arrisum laetum» (Mone, *Lateinische Hymnen*, n. 498, vv. 93-94); similmente nell'*Ave Maria* duecentesca di Huon de Cambrai, 14-15: «Pour EVA fu li mons plains d'ire, | mais AVE joie nous raporte». La trasformazione del *fletus* in *laetitia* è tanto della Madre quanto del Figlio, che «dopo 'l pianto sa far lieto altrui» (CCLXXV 14, su *Ps* XXIX 6 e 12). L'accompagnatura di *tornare* con *in* è diffusa, provenzale e siciliana; cfr. Dante da Maiano, *Gaia donna*, nota al v. 21; Laudario Urbinate, *Sorella, tu ke plagni*, 344-45: «Tutto lo tuo dolore | tornarà inn-allegranza»; *Inf.* XXVI 136, ecc.

37. *che puoi*: tu che puoi. Probabile rintocco della preghiera di san Bernardo, «Ancor ti priego, regina, che puoi | ciò che tu vuoli», *Par.* XXXIII 34-35 (Castelvetro); cfr. v. 106; su questa scorta è qui corretto *ché puoi* dell'edizione Contini. *Sua gratia*: la grazia e la misericordia del Figlio *circa peccatores*.

38. *senza fine o beata*: il messaggio restituisce «beatam me dicent omnes generationes» del Vangelo di Luca I 48 (Cavedoni), articolato mediante la formula agostiniana «sine fine felix» (*Conf.* IX III 6).

39. *già coronata ... regno*: incoronata da sempre nell'alto regno dei cieli (in quanto *ab aeterno* eletta da Dio tra le donne); sul modello di «in perpetuum coronata» del *Liber Sapientiae* IV 2; cosí anche «ab aeterno ordinata sum» nei *Proverbia* (VIII 22-23; luogo che nella liturgia è applicato alla Vergine). L'avverbio *già* contiene dunque l'inizio della trionfante beatitudine *senza fine* di Maria (v. 38, cfr. v. 2). Il modulo «'n cielo è coronata», applicato alle donne stilnovistiche da Dante (*Voi che 'ntendendo*, 29; *Conv.* II) a Cino (*Avegna ched el m'aggia*, 58), è segnalato da Scarano e da Suitner, *Tradizione stilnovistica*, pp. 162-63.

[IV]. 40. *d'ogni gratia piena*: formula della salutazione angelica, «Ave, gratia plena» (*Lc* I 28), evocata in *Par.* XXXII 95.

41. *altissima humiltate*: una delle tre prerogative di Maria, contraddittorie in natura, vergine e madre, figlia e madre del Figlio, umile tra le creature e perciò

sublime; cosí nell'orazione di Bernardo ad attacco di *Par.* XXXIII: «umile e alta piú che creatura», intonata sul canto di ringraziamento della Vergine secondo *Lc* I 46-49: «Magnificat anima mea Dominum ... quia respexit humilitatem ancillae suae; ecce enim ex hoc beatam me dicent omnes generationes, quia fecit mihi magna qui potens est». Contraddizioni ed ossimori cristiani («humilem ... excelsam» chiama Agostino la stessa Santa Scrittura, *Conf.* III v 9) trasferiti in piú luoghi sulla donna del *Canzoniere*, anche lei segnata da «alta humiltate» (CCCXXV 8).

42. *onde*: da dove. *miei preghi ascolti*: la stessa preghiera intrapresa nella prima stanza (v. 11), che via via si fa piú intima e abbondante, vv. 52, 64, 74. Richiamo interno alla donna «che dal ciel n'ascolta» di CCCXXV 4.

43. *il fonte di pietate*: Cristo misericordioso, il *fons pietatis* del *Dies Irae* (sulla profezia di Gioele III 18: «et fons de domo Domini egredietur et irrigabit torrentem spinarum»; Daniello). Diffuso appellativo liturgico e patristico, anche mariano, da cui l'estensione alla donna del Libro, cfr. nota a CCIII 8 («al fonte di pietà trovar mercede»); «fons de vera pietat» nella canzone a quel *Bel Deport* che è Maria di Guiraut Riquier, *Ajssi quon es*, 46.

44. *di giustitia il sol*: il *Sol iustitiae* della profezia di Malachia (IV 2; Castelvetro; anche *Sap* V 6), prediletto dagli innografi; «imitando quel verso della terza lezione: "Quia ex te ortus est Sol iustitiae, Christus Deus noster"» (Vellutello, da un responsorio dell'*Officium Beatae Virginis*); Pier Damiani, *Sermo* XL, *In assumptione B. Mariae Virginis* (PL CXLIV, col. 719): «Haec est Aurora, quam sequitur, imo de qua nascitur Sol justitiae» (Cavedoni); cfr. *Fam.* VI 5, 13; *De otio* I, p. 636 (Santagata). Cosí nel Laudario di Cortona: «altresí per tua mundizia | venne 'l sol de la iustizia | in te...» (*Ave, donna santissima*, 23-25). *rasserena*: la celeste *serenitas* contrapposta alla tortuosa oscurità del vivere (v. 45); lo stesso effetto rasserenante della donna del Libro, CXCIV 1, nota a CCXXX 13.

45. *il secol ... folti*: il mondo [come in antico francese e occitanico, cfr. XXIV 6, CCLI 11, CCCXLIV 5] pieno di tenebrosi, innumerabili e intricati errori, pieno di quelle «affectionum variarum» e di quella «caligo» che offusca e nasconde la «serenitatem veritatis tuae» (*Conf.* II iii 8); cfr. CCCXLIX 12.

46. *dolci et cari*: aggettivazione che anticipa la dimensione affettiva dei tre *nomi* pronunciati nel verso seguente; cfr. CCLXVIII 49-50. Il «dolce nome» di Maria invocato dal peccatore anche in una raccomandazione del Laudario Urbinate (*Alta regina, sancta Maria*, xiii [23], v. 100), e «dolce nome» è quello di Beatrice per Dante: «Per quella moro, ch'ha nome Beatrice. | Quel dolce nome...» (*Lo doloroso amor*, 14-15).

47. *madre, figliuola et sposa*: trinomio che rovescia al femminile il modulo «figlio, pate e marito» quale si trova in Jacopone (*Donna de Paradiso*, 89), tipico dell'antico 'genere' del *Planctus Virginis* su modello patristico, adibito a rappresentare la somma degli affetti possibili di questa terra. Con ciò nel testo, dove tutto si rincorre senza sovrapporsi, è inserita una variante terrena e affettiva alla coppia della *figliuola et madre* della stanza precedente (v. 28), che invece sigla il mistero cristiano dell'Incarnazione sul registro d'una diversa tradizione; cfr. nota a LIII 82, introduzione a CCLXXXV. Cosí Peire de Corbian, canzone *Domna, dels angels regina*, 57-59: «Domna, espoza, filh' e maire, | manda·l filh e prega·l paire, | ab l'espos parl' e conselha...» (Cavedoni); Bonvesin da la Riva, *Laudes de Virgine Maria*, 26: «per k'ella fo dr'Altissimo - fïola e matre e sposa».

48. *gloriosa*: altro appellativo innologico di Maria, «gloriosa domina».

49. *donna del Re*: *domina*, regina, signora di Cristo, entrambi coinvolti nel-

la Salvazione con quella morte «che 'l Re sofferse con piú grave pena, | per farme a seguitar constante et forte» (CCCLVII 10-11, CCCLVIII 5-7). *nostri lacci à sciolti*: ha sciolto per noi il *laqueus mortis*, le catene del peccato, il *laqueus diaboli* di Paolo e di Giovanni (*2 Tim* II 26; *Hebr* II 14-15; *1 Io* III 8), gli «Haereditarii ... nexus» della colpa di Adamo (Guglielmo di Saint-Thierry, *Commentarius in Cantica canticorum*, II 44). Il modello è salmistico, «Anima nostra sicut passer erepta est de laqueo venantium: laqueus contritus est, et nos liberati sumus» (*Ps* CXXIII 7; Tassoni, e *Ps* XC 3), con importanti varianti nel Libro, CCLXX 61, 70; CCLXXI 13; *Ps.pen.* I 18.

50. *et fatto 'l mondo ... felice*: e che ha reso l'uomo *libero* (dal peccato originale) e *felice*. In questo la coppia positiva ribalta la vita *trista et libera* del *planctus* CCLXX 108, dove il laccio o nodo corporeo, sciolto dalla morte fisica, produce una libertà negativa. Il binomio in fin di verso «Sembra eco della clausola dantesca *ridere e felice*» di *Purg.* VI 48 (Contini).

51-52. *ne le ... appaghe - il cor*: prego che tu appaghi l'anima mia in quelle ferite che Cristo (per amore) soffrí sulla croce. La preghiera fa appello al debito amoroso che lega la *madre* al figlio, la *figliuola* al padre, la *sposa* al marito (v. 47), ampliando il sistema di affetti del sonetto *Né mai pietosa madre*, CCLXXXV. Rima interna ricca, in variante complicata, di *piaghe* con *appaghe*; cfr. LXXV 6. *vera beatrice*: cioè non fuggevole dispensatrice di *beatitudo*, come è invece la donna del Libro immersa nel tempo e nel breve momento dell'estasi, «hora beatrice» (CXCI 7); cfr. LXXII 37-38, CCCXLI 9 («Beata s'è, che pò beare altrui...»). Il sostantivo è un'invenzione che oscilla tra Dante, «Ell'ha perduta la sua beatrice» (*Deh peregrini*, 12; *Vita Nuova* XL) e Cino nel sonetto epistolare a Dante *Novellamente Amor*, 4: «ella sarà del meo cor bëatrice», con allusione al dolce nome di Beatrice.

[V]. 53. *sola*: unica. Unicità di Maria (cfr. vv. 34 e 133), che è *una*, come la Sposa del *Cantico*, *singularis* e *sine exemplo* secondo formule mariane diffuse, come nell'inno che appunto comincia *Ave, virgo singularis* (*An. Hym.* XXXII 38 e 39). Ne discende l'unicità in terra della donna del Libro, «colei che fu nel mondo sola» e «ne' suoi giorni al mondo fu sí sola» (CCCLX 120, CCCLXI 13; *Tr. Mor.* I 51), con forte continuità verbale tra le ultime rime dei *Fragmenta*; per contiguità anche il luogo dell'amore è «*Solo al mondo* paese almo, felice» (CCXXVI 12); cfr. nota al v. 133. *senza exempio*: altra tessera mariana, estendibile alla donna terrena, «o beltà senza exempio altera et rara» (CCXCV 10). Cosí nell'antifona *Beata Dei genitrix* del Breviario romano: «Sola sine exemplo placuisti domino nostro Iesu Christo» (Vellutello); Sedulio, *Paschale carmen*, II 68-69: «nec primam similem visa es nec habere sequentem [v. 55]: | sola sine exemplo placuisti femina Christo [cfr. vv. 2-3]» (Vellutello).

54. *'l ciel*: contrapposto al *mondo*, secondo il tema (dantesco) dell'innamoramento del Cielo per la cosa mortale, «ch'anco il ciel de la terra s'innamora» (CCLV 8, cfr. CCLIV 7-8, CCCXLIV 5-6, CCCXLVIII 9-10). *di tue ... innamorasti*: le stesse bellezze (spirituali) della donna del Libro che «di sue bellezze ognor piú m'innamora» (CCCXIX 11, XLV 3).

55. *cui né prima ... seconda*: alla quale nessuna donna fu simile, né prima né poi, appunto perché *una*, *singularis* e *sine exemplo*. Altro tassello di Sedulio (su Orazio, *Carm.* I XII 17-18), «Nec primam similem visa es nec habere sequentem» (nota al v. 53), già adottato per la donna *sine pare* nel sonetto *Del cibo*, «Ma chi né prima simil né seconda | ebbe al suo tempo», per cui nota a CCCXLII 5-6.

56. *penseri, atti*: pensieri e azioni (IX 12) di santità e di misericordia che fanno del casto grembo della Sposa il vivente *templum Dei*, «sacrato et vivo tempio | fe-

cero» (vv. 57-58). Ma anche gli stessi *atti* (stilnovistici) «honesti et cari» della *domina* terrena (CLXII 12), con gli stessi movimenti *pietosi et casti* che lasciano intravedere il paradiso nel sonetto *Levommi il mio penser* (nota a CCCII 13).

57. *vero Dio*: l'aggettivo congiunge intenzionalmente il Figlio «verus Filius Dei» (*Sap* II 18, XV 1) con la Vergine Madre *vera beatrice* (v. 52) sul piano della verità delle *res immortales* nel mistero dell'Incarnazione, richiamato nel congedo, «tuo figliuol, verace | homo et verace Dio», vv. 135-36. *sacrato et vivo tempio*: consacrato tempio vivente. Tale il sacro ventre della Vergine, che devotamente è *templum Dei* (su immagine paolina, *1 Cor* III 16-17; *2 Cor* VI 16), *tabernaculum*, *domus Domini*, come nella citata antifona *Beata Dei genitrix* «Templum Domini, sacrarium Spiritus Sancti» (Vellutello); san Pier Damiani, Sermone XLV, *In Nativitate s. Mariae Sermo Primus*: «in cuius uterum velut revera sacratissimum templum Deus ipse descendens» (Cavedoni); Giovanni Quirini, *Ave Maria, ave*, 7: «Santa Maria, di Dio tempio sacrato» (Duso, *Rimatori veneti*, p. 206). Per estensione anche Agostino, parlando del seno di sua madre: «Sed matris in pectore iam inchoaveras templum tuum et exordium sanctae habitationis tuae» (*Conf.* II III 6)

58. *fecero*: il soggetto sono i *penseri* e gli *atti*, oggetto il *tempio*, in situazione *enjambante* distribuita su tre versi. *verginità feconda*: altra formula liturgica per la «gloriosa puerpera, in qua sola reperitur fecunda verginitas» (nella *Lectio secunda* di san Pier Damiani citata da Cavedoni; PL CXLV, col. 935).

59. *Per te*: con il tuo aiuto; cfr. vv. 30 e 125. *ioconda*: lieta, beata (con latinismo morfologico intonato alla *iucunditas cordis* scritturale, *Eccli* XXX 23 e L 25; *Act* II 28).

60. *s'a' tuoi preghi*: se attraverso le tue preghiere. Maria è infatti «avvocata nostra» nella letteratura sacra, intercedente per il peccatore.

61. *dolce et pia*: amabile e pietosa, con aggettivazione mariana della preghiera *Salve, Regina*, «o clemens, o pia, dulcis virgo Maria» (Cavedoni), da cui Guittone nell'*incipit* della lauda-ballata che appunto comincia «Graziosa e pia, | virgo dolce Maria». Cosí anche la donna terrena è *pia domina*, «dolce o pia» (cfr. nota a CCVI 17, CXXVIII 85; *Tr. Mor.* II 185).

62. *ove*: laddove, cioè in me stesso, come enuncia lo stesso lemma *fallo* di richiamo con CCCLXIV 14, «ch'i' conosco 'l mio fallo, et non lo scuso». *'l fallo abondò ... abonda*: citazione tradotta di Paolo, *Rom* V 20, «Ubi autem abundavit delictum, superabundavit gratia» (evocato anche in *Sen.* X 1), da cui lo Pseudo-Agostino nel variamente attribuito *Manuale* XXIII (PL XL, col. 961; cosí nel *De anima*, PL CLXXVII, col. 182): «quoniam ubi abundaverunt delicta, superabundavit et gratia» (Vellutello).

63. *inchine*: piegate, inchinate (participio forte). Rituale e diffusa immagine dei ginocchi della mente, dell'anima o del cuore, frequente nel Petrarca latino (Martellotti, Baglio, Santagata) fino al *Testamento*, «flexis ... anime genibus»; Cavedoni richiama un Salmo apocrifo contenente l'orazione di Manasse penitente (*Oratio Manasse* 11, ispirata a *2 Par* XXXIII 18): «flecto genua cordis mei»; cfr. XXVIII 103-4.

64. *sia mia scorta*: tu sia la mia guida. La stessa funzione ha l'Amore-Donna dei *Fragmenta*, anche lei «drecha via de port» (Guiraut Riquier, *En tot quant*, 51-52). Cfr. LXXIII 5, CCLXX 17 e XIII 13, LXXII 8, CCXI 1, nota al sonetto CCCLVIII 4.

65. *torta - via*: il cammino tortuoso e distorto che allontana dal bene. Cosí Agostino: «timuit tamen vias distortas, in quibus ambulant qui ponunt ad te tergum et non faciem», «O tortuosas vias!» (*Conf.* II III 6 e VI XVI 26); cfr. nota a

tra quella del poeta alla Vergine e quella di lei intercedente e co-redentrice al Salvatore, vv. 11, 42, 52, 60, 64.

75. *tuo nemico*: il Diavolo, il Nemico per antonomasia nella letteratura sacra, giusta la sentenza iniziale di *Gn* III 15, «Inimicitias ponam inter te et mulierem ... ipsa conteret caput tuum» (Cavedoni). *non rida*: sul modello del Salmo davidico XXIV 3 «Neque irrideant me inimici mei» (cfr. nota al v. 72; *Ps* XL 12; Carducci). Anche in Agostino l'uomo ingannato dal Demonio e immerso nel peccato è «inrisor meus» (*Conf.* I VI 7). Rima *en écho* con *strida*.

76-78. *ricorditi* ... *chiostro*: ricordati che il nostro peccato fece sí che Dio s'incarnasse nel tuo grembo verginale per salvare noi dalla dannazione (*per scamparne*). L'infinitiva oggettiva *fece* ... | *prender*... è racchiusa dentro vasto *enjambement*. *virginal chiostro*: altra tessera liturgica e innologica di Maria *claustrum Dei*, «quia paritura sum Regem, qui claustrum virginitatis meae non violabit» (Cavedoni; PL CCXIII, col. 195), da cui anche un rintocco cavalcantiano sul tema della verginità, *La bella donna dove Amor si mostra*, 5-6: «Perc'ha sí dolce guardia la sua chiostra [*virginitatis claustra*], | che 'l sente in India ciascun lunicorno...» (Suitner).

[VII]. 79. *quante lagrime* ... *sparte*: le stesse lacrime vanamente [*indarno*, v. 80] versate in molti *loci paralleli*, «Quante lagrime, lasso, et quanti versi | ò già sparti al mio tempo, e 'n quante note...» (nota a CCXXXIX 14, XLII 14, LXI 9-11; *Fam.* X 3, 24: «Quot suspiria quot lamenta quot lacrimas in ventos effudimus...», ecc.); cfr. v. 112.

80. *lusinghe*: «amorose lodi» (Contini), dolci parole. Lemma corrispondente alle *blanditiae* annoverate con lamenti e lacrime nel terzo libro del *Secretum* (p. 186), «Cogita quot blanditias in ventum effuderis, quot lamenta, quot lacrimas» (Tassoni).

81. *pur* ... *grave danno*: soltanto allo scopo di tormentarmi e di danneggiare me stesso (spiritualmente). Lo stesso *grave* ... *danno*, pesante, insopportabile, di CC 2; cfr. nota a CCCXLIV 6.

82. *Da poi ch'i' nacqui*: modulo introduttivo al tema dell'ininterrotta sofferenza umana formulata nell'*Ecclesiastico*, «iugum grave super filios Adam, a die exitus de ventre matris eorum, usque in diem sepulturae in matrem omnium» (XL 1), citato in *Fam.* VII 13, 12, per cui Martellotti (Petrarca, *Prose*, p. 900) richiama *Epyst.* I 14, 99-103: «postquam genitricis ab alvo | nudus, inops, querulus, miser et miserabilis infans | ... | et labor et lacrime et gemitus et tristia cure | pectora torquentes habitarunt corde sub isto». *riva d'Arno*: tema autobiografico dantesco, «I' fui nato ... | sovra 'l bel fiume d'Arno» (*Inf.* XXIII 94-95), con allusione alla valle dell'Arno e alla patria trascendentale Firenze.

83. *cercando*: percorrendo, attraversando, visitando; cfr. CLXI 8, CCVII 27, CCCXXXI 2, nota a CCCLX 46. *parte*: della terra. Rima ricca con *sparte*.

84. *affanno*: parola-chiave dell'inquietudine del protagonista del Libro; cfr. nota a CCCLXIV 11.

85. *Mortal bellezza*: in controcanto all'eterna *pulchritudo* iniziale (v. 1) e in sintonia con l'antitesi del *planctus* CCLXVIII 43-44: «quanto piú vale | sempiterna bellezza che mortale». L'aggettivo stinge su gli altri due sostantivi del verso; cfr. CCCLXV 1-2. *atti et parole*: aspetti ricorrenti dell'infinita seduzione di madonna, a contatto dei non mortali «atti pietosi et casti» della Vergine nella quinta stanza, v. 56; cfr. CLXXXI 13 («gli atti vaghi et l'angeliche parole»), CCCXIV 5.

86. *tutta* ... *l'alma*: invaso l'anima completamente; richiamo interno a «il cor

CCLXXXVII 6; *Tr. Cup.* III 78 e IV 8; *Ps. pen.* VII 6: «secutus sum transversas et tortuosas vivendi vias, et infeliciter mulcentes». *drizzi*: indirizzi e raddrizzi, avendo detto *torta*; cosí nella preghiera finale della sestina LXXX 39: «drizza a buon porto l'affannata vela», con lo stesso *buon fin(e)* di CCLXXIII 11.

[VI]. 66. *chiara* ... *stabile*: provvista della *claritas* eterna (*Io* XVII 5 e 22) non soggetta a cambiamento, «propter immobilitatem praedestinationis», come scrive Agostino commentando il passo di Giovanni (*In Iohannis Evangelium*, CX 3). Di riflesso la «Dei clarificatio» si stende sulla luminosità della stella nel verso seguente, con richiamo alla *chiara lampa* del v. 16. Sintagma scritturale «stabilis ... usque in sempiternum», detto del trono di David in *3 Reg* II 45 (Cavedoni). Per alcuni, a torto, *chiara* vale «senza macchia» (ma tema iniziale della terza stanza), facendo cosí sparire quella divina *claritaz* che guida nelle tenebre; «Clara est ... sapientia; et facile videtur ab his qui diligunt eam, et invenitur ab his qui quaerunt illam» (*Sap* VI 13).

67. *di questo* ... *stella*: stella d'orientamento nella tempesta del vivere. Altro diffuso epiteto mariano, dagli inni *Ave, maris stella* di Venanzio Fortunato (PL LXXXVIII, coll. 265-66) e *Ave, maris stella clara* (*An. Hym.* XXXII 18) alla «stella marina» che non sta *nascosa* e che guida i naviganti perduti di ser Garzo nel Laudario Cortonese (*Altissima luce*, 4); lucente *maris stella* è anche la *domna* dei Trovatori (Sordello, *Aitant ses plus viu hom*, 17-20) e la luminosa *domina* del Libro, LXXIII 46-51.

68. *d'ogni* ... *fidata guida*: guida sicura di ogni navigante fiducioso, con richiamo interno alla «fidata scorta» nella tempesta di CCLXXVII 7-8 e alla «mia fida et cara duce» di CCCLVII 2. Gioco etimologico *fedel* ... *fidata* ... *si fida* (v. 72); cfr. nota a CCXXXV 5.

69. *pon' mente*: guarda; cfr. XXVIII 91, CCVII 33, CCCV 3. *terribile procella*: la stessa tempesta e «terribil procella» della canzone-discolpa *S'i' 'l dissi mai* (nota a CCVI 26), l'evangelica *procella magna venti* di *Mc* IV 37, che trova risonanza nella letteratura mariana, come in san Bernardo, *De laudibus Virginis Matris* II 17 e nell'inno *Ave, virgo singularis*, 14-16: «Rectrix in navicula, | qua transimus procellosa | saeculi pericula» (*An. Hym.* XXXII 38).

70. *sol, senza governo*: solo, senza aiuto e senza il timone della ragione. *Loci paralleli* con l'antica metafora della *navicula vitae*: «Fra sí contrari vènti in frale barca | mi trovo in alto mar senza governo» (CXXXII 10-11), «stanca senza governo in mar che frange, | e 'n dubbia via senza fidata scorta» (nota a CCLXXVII 7); *Ps. pen.* I 8: «Et factus sum naufrago simillimus, ... iactatus ventis et pelago».

71. *ò già* ... *strida*: sento vicine le ultime grida di chi affonda; cosí Stazio, *Theb.* III 55-57: «tollunt | clamorem, qualis ... pelago iam descendente carina» (Daniello); ma anche il *clamor* dei naviganti in pericolo secondo il Libro di Giona: «et facta est tempestas magna in mari, et navis periclitabatur conteri. Et timuerunt nautae, et clamaverunt viri ad deum suum» (I 4-5). Richiamo interno agli *ultimi stridi* di CCLX 8; cfr. nota a CCCLX 147-48.

72. *pur* ... *si fida*: l'anima mia nella tempesta [*peccatrice*, v. 73] confida soltanto [*pur*] in te. Su modello salmistico, «Ad te, Domine, levavi animam meam; Deus meus, in te confido ... Neque irrideant me inimici mei» (*Ps* XXIV 1-3, con ricordo dilazionato al v. 75); cfr. CXXVIII 84, CCLXIV 15; *Tr. Et.* 5.

73. *peccatrice*: come «l'alma disvïata et frale» bisognosa di soccorso del sonetto CCCLXV 7. *i' nol nego*: la stessa clausola in fin di verso dentro situazione affine in CCXL 5, «I' nol posso negar, donna, et nol nego...».

74. *ti prego*: verbo che veicola nel testo il tema della preghiera, intrecciata

ne 'ngombra» sulle soglie del Libro, per cui nota a X 12. Cosí in *Tr. Et.* 64: «quel che l'anima nostra preme e 'ngombra».

87. *sacra et alma*: consacrata e portatrice di vita (in quanto madre); «La Vergine Madre di Dio è detta *sacra Virgo* ed *alma Mater* in parecchi luoghi della liturgia» (Cavedoni), come nella sequenza che appunto comincia *Alma redemptoris Mater*; cfr. CLXXXVIII 1, CCLXXXIX 1, CCCXXIX 10, CCCXXXVII 10, CCCXLVII 2. Rima equivoca con *alma* sostantivo.

88. *non tardar*: eco del Salmo davidico XXXIX 18, «Adiutor meus et protector meus tu es ... ne tardaveris». *son ... a l'ultimo anno*: sono forse giunto all'ultimo anno della mia vita. Tema della vecchiaia degli ultimi testi del *Canzoniere*, CCCLVII-CCCLVIII, CCCLXI-CCCLXII, CCCLXV.

89. *I dí miei piú correnti...*: la velocità dei giorni che passano formulata in sintonia con l'*incipit* del sonetto «I dí miei piú leggier' che nesun cervo...» (CCCXIX 1) e con il *labile tempus* di CCCLV 3, «o dí veloci piú che vento et strali», con simile mescolanza di ricordi scritturali; *Sap* V 9-12: «Transierunt omnia illa ... tamquam sagitta emissa in locum destinatum» (Cavedoni), piú *Iob* VII 6 (Contini) e *Ps* LXXVI 18 (Pozzi, *Bibbia*, p. 166). *correnti*: veloci, come in Cavalcanti, *Biltà di donna*, 4; e in Dante, *Sonar bracchetti*, 3.

90. *fra miserie*: un riflesso del Libro di Giobbe, «Homo natus de muliere, brevi vivens tempore, repletur multis miseriis» (*Iob* XIV 1; *Sap* II 1).

91. *sonsen' andati*: se ne sono andati via, sono fuggiti, *tamquam sagitta*, tra la *vanitas* e la miseria del vivere (*Eccle* VI 2). *sol ... n'aspetta*: altro ricordo di *Iob* XVII 1 «dies mei breviabuntur; et *solum mihi* superest sepulcrum» (Cavedoni). Ma nel testo il pronome *n(e)* ingloba tutti i fuggevoli giorni d'una vita come cosa altra dall'Io. La rima *-etta* in chiusura della settima stanza riprende eccezionalmente quella dei vv. 34-35 della terza (Perugi, Vela).

[VIII]. 92-93. *tale è terra*: la stessa Laura-che-non-si-nomina (nota a CCXXIII 5), come tutti i *nomina sacra*, ora cenere e *pulvis terrae*. *Loci similes*: «tal ch'è già terra, et non giunge osso a nervo» (CCCXIX 8), «terra è fatto il suo bel viso» (CCLXVIII 34), «Que' duo bei lumi ... | chi pensò mai veder far terra oscura?» (nota a CCCXI 11), «quel che tu cerchi è terra, già molt'anni» (CCCLIX 61), «terra è quella ond'io ebbi et freddi et caldi» (CCCLXIII 3); cfr. v. 13; *Sen.* X 1: «terreum ac mortale corpus». All'evasività di *tale* corrisponde *altri* nel finale di stanza, v. 102. *et posto ... in pianto il tenne*: e morendo ha gettato nel dolore la mia anima cosí come in vita la tenne in mezzo alle lacrime. Cosí nella ballata *Amor, quando fioria*, sempre detto della Morte: «L'una m'à posto in doglia, | et mie speranze acerbamente à spente», cfr. nota a CCCXXIV 5; per il tema CCLXXIII 13-14.

94. *e de mille ... non sapea*: e dei miei infiniti mali (dell'anima) non conosceva che la millesima parte, di mille uno; cfr. nota a CCCLXV 5; *Tr. Cup.* II 140. Il non-sapere della donna mortale è contrapposto all'onniscienza della donna del cielo («tu vedi il tutto», v. 101), la quale sola è «medicina» e rimedio a ogni male nel compimento del processo salutifero (cosa comunque all'altra negata, vv. 95-97, 101-3).

95-96. *per saperlo*: anche se l'avesse saputo (con valore concessivo). *pur quel che n'avenne | fôra avenuto*: sarebbe comunque [*pur*] accaduto quello che accadde a noi (*n'avenne*). Tema dell'interdizione tra gli amanti, senza la quale s'incorre in «morte» (spirituale) e in «fama rea» (nel mondo); cfr. CCXC 7, CCCXLI 13; *Tr. Mor.* II 91-92. Funzionale allitterazione *per saperlo, pur*, marcata da altro *enjambement* della strofe; cfr. vv. 92-93. *ogni ... voglia*: ogni suo volere altro

da quello di tenermi «in pianto» (v. 93), senza «por fine al mio dolore» (v. 103); perché il «farmi contento» (CCXC 7) sarebbe stata dannazione per lui e infamia per lei.

97. *morte* ... *fama rea*: morte spirituale e cattiva fama che si oppongono in ordine inverso all'*honore* dovuto e alla *salute* elargita in riferimento a Maria in chiusura di stanza, v. 104.

98. *donna del ciel*: *domina*, *regina caeli*, «Donna de Paradiso» (Iacopone); cfr. vv. 13 e 49. Il *ciel(o)* sottolinea la tensione con la donna mortale che ora «è terra», v. 92. *nostra dea*: appellativo che accentua il ribaltamento dall'umano al divino, richiamando la donna-dea guittoniana (*Lasso, pensando quando*, 17-19) e stilnovistica, di Cavalcanti, *Fresca rosa novella*, 27-34: «Fra lor le donne dea | vi chiaman, come sète | ... | Oltra natura umana | vostra fina piasenza | fece Dio...»; *Chi è questa che vèn*, 11; cosí la *domina* dei *Fragmenta* è «vera mortal dea» (CCCXI 8, CCCXXXVII 8).

99. *se dir* ... *convensi*: se è lecito dire *dea*, e se si deve usare questa parola profana. Il dubbio può essere ancipite, verso l'alto e verso il basso; verso l'alto perché «Avea letto che non è che un Dio, e però modifica con questa consolazione l'ardita parola» (Castelvetro), verso il basso perché *dea* per metafora stilnovistica è anche la donna di questa terra (cfr. nota al v. 98). Cavedoni rinvia alla Vergine «Diva poli» di san Bonaventura (*Psalterium minus Beatae Virginis Mariae*), che sembra posta ad annullare un detto di san Giovanni Damasceno: «Non Deam eam esse praedicantes ... sed Dei incarnati matrem agnoscentes», da cui forse la lettera *Fam*. X 4, 24 al fratello Gherardo «de stilo Patrum», citata da Rico (*Vida u obra*, p. 316): «Pales enim est pastorum dea; posset apud nos intelligi Maria, non dea sed Dei mater». Influente il ricordo dell'*Epithalamium* di Giovanni di Garlandia, V 623-24: «*Si fas est*, dixisse velim: "Dea summa dearum | dicetur veri mater amena Dei..."».

100. *d'alti sensi*: di alto sentire, di profondo intendimento.

101. *tu vedi il tutto*: rinvio interno a «Lui che tutto vede» (CCCXLVII 6) e a «Tu che vedi i miei mali» dell'ultimo sonetto del Libro (nota a CCCLXV 5). Un vedere e un potere illimitati (v. 102), aggiunti al sapere (v. 94): tutte facoltà interdette alla donna terrena. *et quel che*: prolessi dell'infinitiva del v. 103, cioè «por fine al mio dolore». «L'ordine è tale: Et por fine al mio dolore, quello che non potea far altri, è nulla alla tua gran virtute» (Castelvetro).

102. *altri*: altra rimozione del nome della donna, speculare a *tale* del v. 92. *è nulla* ... *vertute*: è un niente rispetto alla tua grande potenza; cfr. LXXII 48, CXXVII 99-100 («quant'io parlo è nulla | al celato amoroso mio pensero»).

103. *por fine* ... *dolore*: sospensione della sofferenza che la donna mortale, *altri*, non può concedere.

104. *honore* ... *salute*: in antitesi alla *fama rea* e alla *morte* del v. 97 in movimento similare «a me ... a lei». Altro rintocco sacro, da una preghiera del Messale romano, *Suscipe, Sancta Trinitas*: «ut illis [Maria e altri Santi] proficiat ad honorem, nobis autem ad salutem» (Cavedoni).

[IX]. 105. *tutta mia speranza*: diffuso modulo mariano, trobadorico e italiano; cosí Guittone nella lauda-ballata alla Vergine *Graziosa e pia*, 7-8: «in la cui pietanza | tutt'è nostra speranza», su rintocco della «spes nostra» della preghiera *Salve, Regina*; cfr. *Eccli* XXIV 25; nota a CCCLXV 14; *Sen*. X 1: «ultima imo unica spes»; *Par.* XXXI 79, con l'ultima preghiera di Dante a Beatrice, prima della santa orazione di Bernardo alla Vergine: «O donna in cui la mia speranza vige...».

106. *possi et vogli*: tu possa e voglia. Dittologia verbale forse memore della

preghiera di san Bernardo, «regina, che puoi | ciò che tu vuoli», *Par.* XXXIII 34-35; cfr. v. 37. Daniello cita «solus ... | qui velit ac possit victis praestare salutem» di Lucano, *Phars.* IX 246-47. *al gran bisogno*: nell'estrema necessità.

107. *non mi lasciare ... passo*: non mi lasciare solo, non m'abbandonare, al momento del trapasso; cfr. CXXVI 22, nota a CCXCIV 3.

108. *Non guardar me*: tema della piccolezza umana (*uom sí basso*, v. 110) dove si rispecchia la grandezza dell'Onnipotente, parallelo a quello della *similitudo* dell'uomo con Dio dei vv. 109-10. Con movimento affine in ambito profano Bonagiunta, *Uno giorno aventuroso*, 30-34: «Gentil donna, pïetansa | inver' me ... | Non guardate inver' me, fina, | ch'eo vi son servidore...»; Guittone, *Ben mi morraggio*, 12-13: «E non sguardar secondo il mio peccato, | ché Cristo al peccatore ave mercede» (Santagata). *Chi degnò*: Dio *creator mundi*, che si degnò (verbo neutro per medio, come in CCCLXV 13).

109-10. *no 'l mio valor ... sembianza*: non i mei meriti, non quanto io posso valere, ma la «Sua sembianza ... ti mova...». *alta Sua sembianza*, | *ch'è in me*: la divina immagine che ogni uomo ha ricevuto da Dio; secondo il passo di *Gn* I 26-27 (Castelvetro, già nelle *Annotationi* di Mantova Benavides), piú *Sap* II 23 (Cavedoni), *Eccli* XVII 1-2, *Col* III 10, sul quale tanta parte della riflessione agostiniana: «Qui fecisti hominem *ad imaginem et similitudinem tuam*, quod qui se ipse novit agnoscit» (*Sol.* I 1 4; *Conf.* XIII XXII 32, ecc.); la stessa *sembianza* del sonetto XVI 10. *ti mova ... sí basso*: ti muova a proteggere cosí umile creatura. L'aggettivo *basso* è in tensione con l'*alta* immagine del verso precedente.

111-12. *Medusa*: tema della paralizzante bellezza della donna del Libro «che fa di marmo chi da presso 'l guarda» (nota a CXXXI 11), a ripresa circolare degli incantesimi della Prima Parte con quel «volto di Medusa, | che facea marmo diventar la gente» (CLXXIX 10-11); cfr. introduzione al sonetto LI. *l'error mio*: quello di amare «Mortal bellezza» (v. 85) invece di cercare la *vera pulchritudo*. Punto d'implicazione con CCCLXIV 5-6: «Omai son stanco, et mia vita reprendo | di tanto error...», con rinvio interno al *giovenile errore* iniziale (I 3), quello sviamento di gioventú che lentamente nel Libro diventa una *culpa*, secondo la polisemia già ovidiana del lemma; cfr. F. Rosiello, *Semantica di «error» in Ovidio*, in «Bollettino di Studi latini», XXXII (2002), pp. 424-62. *m'àn fatto un sasso ... stillante*: mi hanno trasformato in una pietra che stilla vane gocce di pianto (con *enjambement* di rallentamento che sigla tutta la stanza). Il *sasso* è variante del *marmo* e della *selce* dell'effetto Medusa (cfr. CXCVII 6, XXIII 79-80) dentro l'immagine della pietra simbolica dell'animo gemente, per cui *Ps. pen.* II 10: «Attamen unde michi gemitus frange saxum hoc, Domine, et fontes proruant ex adamante durissimo»; similmente nella petrarchesca *Oratio quotidiana* citata da Rico, *Vida u obra*, p. 65. L'*umor* come 'lacrime' rimanda a «In tristo humor vo li occhi consumando» (CCXVI 5) e al «dolce humore» che piove dagli occhi (CCXXVIII 6), nonché all'ambiguo «poco humor» che goccia a goccia consuma «marmi et pietre salde» di *Aspro core* (CCLXV 10-11); con *vano* è reintrodotto il tema cristiano iniziale della *vanitas* della speranza e del dolore (I 6).

113-14. *sante* | *lagrime et pïe*: in controcanto all'«umor vano» (v. 112) e alle lacrime «sparte ... indarno» (vv. 79-80) per un'illusione terrestre, per la *fol' amor* (vv. 112, 79-80); cfr. nota al v. 117; lacrime necessarie a infrangere la durezza del peccato e a conseguire la grazia, come in chiusura di *Sen.* X 1: «suspiriis sanctis ac piis lacrymis, quibus ad frangendam peccati duritiem iramque Dei leniendam atque avertendam et gratiam consequendam nihil est efficacius». Altro *enjambement* tra aggettivo e sostantivo di grande sospensione e lentezza contro

la rapidità della *vanitas* (v. 112). *adempi*: colma; cfr. CCCLXV 8. *cor lasso*: l'anima affaticata; cfr. note a CLXXVIII 5, CXCIV 5, CCCXLII 1-2.

115. *ultimo pianto*: nell'ambiguità tipica petrarchesca il sintagma è probabilmente allusivo a quel «primo» *planctus* delle rime 'in morte' *Che debb'io far?* che l'autore stesso definisce «canzon mia no, ma pianto» (CCLXVIII 80, cfr. v. 117); un *pianto* che contestualmente richiama il *fletus* o *gemitus* salmistico penitenziale (*Ps* VI 9, XXXVII 10, CI 8), segnato dal *miserere* dell'ultima stanza (v. 120). Per altri il rimando sarebbe al sonetto proemiale *Voi ch'ascoltate* (I), che in nessun modo ha i connotati del *planctus*.

116. *terrestro limo*: calco italiano del *limus terrae* del *Liber Genesis* II 7, il fango primordiale da cui è tratto l'uomo nella Creazione (Cavedoni).

117. *come fu 'l primo*: come invece fu intriso di «terrestro limo» il primo «pianto»; un *planctus* carico di pulsioni terrestri, detto infatti con soluzione litotica *non d'insania vòto*, cioè «pieno di follia» (Contini), non privo di *folor*. Un'*insania* simile alla *dementia* di Orfeo e di tutti gli amanti (*Georg*. IV 488, cfr. nota a CCCXI 6), in tensione con la *salute* (v. 104) consona alle «lagrime ... pïe». Rima *en écho* di *vòto* con *devoto*.

[X]. 118. *humana*: benigna, amorevole; cfr. CXXVII 46, CLXX 1, CCXXXVIII 12, nota a CCLXV 2. Cosí ad attacco di strofe d'una lauda-ballata firmata da ser Garzo, *Altissima luce*, 27: «Donna placente, - che sí foste umana...». *nemica d'orgoglio*: in quanto piena di «vera et altissima humiltate» (v. 41); sul tema sapienziale di *Prov* VIII 13, applicato alla Vergine dalla Chiesa: «arrogantiam et superbiam ... detestor» (Cavedoni). Altro tratto comune tra la regina del cielo e la regina del Libro, «piena sí d'umiltà, vòta d'argoglio» (CCCXLI 6).

119. *del comune ... t'induca*: l'amore del «Principio nostro», principio d'ogni creatura (*Apoc* III 14), la benignità di Dio creatore di tutti noi, t'induca a misericordia. Per altri, a partire dal Tassoni, il *comune principio* è «l'umanità» della Vergine; ma l'*incipit* «Donna che lieta col Principio nostro | ti stai...» sembra dar ragione al Castelvetro; cfr. nota a CCCXLVII 1. Il tema iniziale dell'ultima stanza non è la natura umana di Maria che lega lei all'uomo, ma la misericordia che lega lei a Dio, e che infatti irrompe nel *miserere* del v. 120.

120. *miserere*: la stessa tessera salmistica del sonetto penitenziale *Padre del ciel*, «*Miserere* del mio non degno affanno» (nota a LXII 12); cosí Dante, «"*Miserere* di me", gridai a lui», *Inf*. I 65 e *Par*. XXXII 12. *cor contrito humile*: citazione tradotta del «cor contritum et humiliatum» del Salmo davidico L 19 (Mantova Benavides e Castelvetro), con la variante interna «pentito et tristo» di *Tennemi Amor*, per cui nota a CCCLXIV 9; lo stesso «cor contrito et humile» in Giovanni Quirini, *Tu vedi il messagier*, 12 (Duso, *Rimatori veneti*, p. 205).

121. *poca ... terra*: richiama la cenere sparsa e la «poca polvere» residua della bellezza corporea evocata nel sonetto CCXCII 8, conclusivo della 'forma' Correggio (Wilkins); quindi due sintagmi similari nei componimenti finali delle fasi rispettive del *Canzoniere*. Similmente ad attacco di *Tr. Mor*. I: «Quella leggiadra e gloriosa donna | ch'è oggi ignudo spirto e poca terra»; cfr. CCCXXXI 47, CXXVI 34. *caduca*: come *pulvis* che ricade sulla terra (*Gn* III 19).

122. *con sí mirabil fede*: a ricordo interno della «tanta fede» per «mortal cosa amar» della canzone che apre le rime 'in morte', CCLXIV 99. *soglio*: col solito valore d'imperfetto dell'antico italiano; cfr. CCCXLI 3.

123. *che devrò ... gentile*: come dovrò amare te, cosí alta creatura. La *cosa gentile*, la *res* immortale, si oppone alla *poca mortal terra caduca* (v. 121) e alla «cosa mortale» di CCCLXV 2; implicitamente anche all'*humilitas* di chi dal basso

chiede misericordia (v. 120), «misero et vile» (v. 124). In ser Garzo *alta cosa* è l'angelo dell'Annunciazione (*Ave Maria, gratïa plena*, 24).

124. *stato* ... *vile*: condizione di miseria e di bassezza, con richiamo all'abbattimento dell'«uom sí basso» della stanza precedente, v. 110; cfr. VIII 9.

125. *per* ... *resurgo*: risorgo (latinismo scritturale), mi risollevo col tuo aiuto, *per le tue man(i)*.

126-27. *i' sacro* ... *stile*: io consacro al tuo nome, purificati da ogni «terrestro limo» [v. 116], i miei sentimenti [*penseri, cor*] e la mia poesia [*'ngegno et stile, lingua*]. La dittologia verbale *sacro et purgo* mette su uno stesso piano sincrono il momento della purificazione con quello della dedica a Maria, che capovolge prospetticamente la situazione del Libro dedicato al *nome* della «cosa mortale» fin dal movimento iniziale (V 1); e sul finire: «forse averrà che 'l bel nome gentile | consecrerò con questa stanca penna» (CCXCVII 13-14), «se mie rime alcuna cosa ponno, | consecrata tra i nobili intellecti | fia del tuo nome qui memoria eterna» (nota a CCCXXVII 14). *'ngegno et stile*: lo stesso binomio che sigla lo sforzo intellettuale per approssimare l'oggetto celeste, che «agiunger nol pò stil né 'ngegno humano» (cfr. nota a CC 8, CLVII 3, CCCIV 7).

128. *lingua*: la stessa favella poetica di CCCVII 9-11, «Mai non poria volar penna d'ingegno, | nonché stil grave o lingua, ove Natura | volò...»; la coppia lingua e stile nel *Triumphus Temporis*, 34-35: «né pensier poria già mai | seguir suo volo, nonché lingua o stile». *lagrime* ... *sospiri*: della vita e della scrittura; cfr. vv. 79-80; CCXII 13. Simile cambiamento di segno nella preghiera attribuita a Folchetto *Senher Dieus que fezist Adam*, 129-30: «car lagremas e plans e plor | so son a l'arma frutz e flor».

129. *Scorgimi*: guidami; cfr. v. 64; XIII 13, LXXII 8, CCXI 1, ecc. *al miglior guado*: «al piú sicuro passo» (Daniello), al piú facile varco tra la vita e la morte, visto come un torrente da guadare; la stessa immagine in *Tr. Et.* 46-48: «O felice colui che trova il guado | di questo alpestro e rapido torrente | ch'à nome vita...» In parallelo: «Un amico penser le mostra il vado, | non d'acqua ... | da gir tosto ove spera esser contenta» (CLXXVIII 9-11); cfr. CCXXX 7.

130. *prendi in grado*: ti sia grato, abbi caro. Gioco paronomastico di *grado* con *guado*, come in *Tr. Et.* 46-48. *cangiati desiri*: scambio di desideri e di pulsioni che risponde circolarmente all'istanza della prima canzone della Seconda Parte: «ma varïarsi il pelo | veggio, et dentro cangiarsi ogni desire» (nota a CCLXIV 116; CLXVII 6, CCCXLIX 3). L'assolutezza di questi *cangiati desiri* riporta alla scoperta petrarchesca dell'*amor veri*, sulla scorta di Agostino: «Ille vero liber [l'*Hortensius* di Cicerone] mutavit affectum meum ... mutavit preces meas et vota ac desideria mea fecit alia» (*Conf.* III IV 7).

[Congedo]. 131. *Il dí s'appressa* ... *lunge*: l'ultimo giorno che s'avvicina. Sul modello di *Ez* VII 12: «Venit tempus, appropinquavit dies» (Cavedoni), con altro richiamo interno alla prima e all'ultima stanza della prima canzone delle rime 'in morte' *I' vo pensando*: «vedendo ogni giorno il fin piú presso | ... | Or ch'i' mi credo al tempo del partire | esser vicino, o non molto da lunge» (CCLXIV 5 e 117-18); cfr. nota a CCCXLIX 8.

132. *corre* ... *vola*: dittologia verbale della *fuga temporis*, a ripresa dell'impazienza della canzone *I' vo pensando*, «e parte il tempo fugge...», cfr. note a CCLXIV 75 e CCCLV 6, XXX 13, CXXVIII 97-99, CCCLXI 9; *Tr. Et.* 8; *Par.* XXXII 139.

133. *unica et sola*: la *Virgo singularis* dell'innografia mariana e «singulars de valor» dei poeti (Guiraut Riquier, *Ajssi quon es*, 4), che condivide con la donna-Fenice del Libro unicità e potenza («et cum sit una omnia potest», *Sap* VII

27), «bellezza unica et sola» (nota a CLXXXV 11; CCX 4, CCCXXIII 51-53, CCCLXI 13); cosí lo Pseudo-Bernardo, *Tractatus ad laudem gloriosae Virginis Matris* (PL CLXXXII, col. 1144): «O vere praeelecta super omnes praeelectas unica» (Chessa; Cavedoni cita anche Lucrezio, *De rer. nat.* II 542-43; «unica res quaedam nativo corpore sola, | cui similis toto terrarum non sit in orbe»). Emblemi sovrapposti, *una, singularis, sola, sine exemplo* (cfr. nota al v. 53), che fanno trasparire in chiusura la sublime donna dei *Fragmenta* in un sacro raddoppio.

134. *conscïentia* ... *morte*: consapevolezza della colpa e appressamento della morte che trafiggono il cuore, dentro il quadro della perenne oscillazione petrarchesca *or* ... *or*, a rintocco interno di *cor* (cfr. CCLIV 4), qui tutta negativa. *punge*: trafigge come una spada, a ricordo dei *Proverbi* di Salomone XII 18, «Est qui promittit et quasi gladio pungitur conscientiae» (Cavedoni).

135-36. *verace* ... *Dio*: evocazione della doppia natura di Cristo quale termine ultimo di misericordia, per la quale Cavedoni richiama l'orazione XLVI di sant'Anselmo (PL CLVIII, col. 942): «Tu ... ad hoc nata es, ut per te nasceretur idem Dominus noster Jesus Christus, verus Deus, verus homo ... ut et ipse, qui erat Conditor hominum, fieret et Salvator...»; cosí Guiraut Riquier nella canzone «de la maire de Dieu»: «e nasc de vos hom vers, | vers Dieus, on es mos espers» (*Ajssi quon es*, 24-25), nonché Folchetto (?) nella citata preghiera, in fitta alternanza di *ver Dieu* e *verays Dieus*; *Par.* XXXI 107. L'aggettivo *verace* esalta in chiusura quel *verum* che è solo dell'Essere immortale, vv. 41, 52, 57, come nella canzone XXVIII 15 *verace orïente* è Cristo-Dio; aggettivo *verax* scritturale (*Ps* LXXXV 15, *Mt* XXII 16, *Io* III 33, ecc.), corrente nella letteratura sacra; anche Maria è *verace* in antitesi a «l'aver fallace - d'esto mondo» nella lauda-ballata di Guittone alla Vergine, *Graziosa e pia*, 5 e 23-24.

137. *spirto ultimo*: l'ultimo respiro (Leopardi), confuso con lo spirito reso a Dio sul punto estremo (Castelvetro, su *Lc* XXIII 46: «Pater, in manus tuas commendo spiritum meum») in base all'ambiguità petrarchesca della parola *spirto*; cfr. CXCIV 3. *pace*: corrispettivo della misericordia concessa, diametrale alla lunga «guerra» tematica, evocata all'inizio dell'orazione (v. 12, cfr. CCCLXIV 11, CCCLXV 10) e corrente nel Libro, CCLXVIII 61.

Indici analitici

a cura di Alessandro Pancheri

PERSONAGGI E LUOGHI CITATI O EVOCATI NEI *FRAGMENTA*[1]

[1] Sono contrassegnate da asterisco le voci o le forme non documentate nel testo petrarchesco; le occorrenze in tondo indicano l'esplicita citazione, quelle in corsivo l'evocazione del personaggio o del luogo. Il corsivo è utilizzato altresí per distinguere le personificazioni dai personaggi storici, mitologici e letterari. Le lettere in esponente consentono di ricondurre le singole occorrenze alle diverse forme attestate.

ANIMALI, VEGETALI, MINERALI, ELEMENTI E SOSTANZE NEI *FRAGMENTA*

INDICE DEI LUOGHI PETRARCHESCHI[1]

Rerum vulgarium fragmenta

[1] Il rinvio si intende alla pagina dell'introduzione (numero romano tondo) o al passo del commento (29.46 = *Rvf* XXIX, v. 46; 105 = introduzione a *Rvf* CV); sono marcate in grassetto le partizioni delle opere citate.

Altre opere in volgare.

INDICE DEI NOMI E DELLE OPERE[1]

[1] Il rinvio si intende alla pagina dell'introduzione (numero romano tondo) o al passo del commento (29.46 = *Rvf* XXIX, v. 46; 105 = introduzione a *Rvf* CV); sono marcate in grassetto le partizioni delle opere citate.

Calcaterra, Carlo, 3, 16, 53, 60, 93, 128, 336.

INDICE DEI MANOSCRITTI E DEI POSTILLATI

	194, 194.1, 194.2, 194.3, 194.5, 194.6, 196, 196.1, 196.2, 197, 197.2, 197.3, 197.5, 197.6, 197.7, 197.9, 197.10, 197.11, 197.13, 198, 198.10, 199, 199.3, 199.7, 199.9, 199.10, 199.11, 207, 207.1, 207.2, 207.3, 207.4, 207.9, 207.10, 207.11, 207.13, 207.14, 207.16, 207.18, 207.23, 207.25, 207.26, 207.27, 207.36, 207.38, 207.40, 207.68, 211, 211.1, 211.2, 211.14, 220.8, 220.12, 221.9, 226, 236.13, 250.7, 259.3, 265, 265.1, 265.2, 265.9, 265.12, 266, 267.4, 268, 268.1, 268.4, 268.5, 268.12, 268.16, 268.17, 268.22, 268.33, 268.37, 268.70, 268.71, 268.72, 270, 270.1, 270.13, 270.14, 270.31, 270.50, 270.53, 270.56, 270.58, 270.60, 270.71, 271.1, 271.9, 276.9, 287, 291, 297, 297.1, 297.2, 297.5, 297.10, 297.11, 298, 299.5, 300, 300.2, 300.9, 300.13, 301, 301.13, 302, 302.8, 303, 303.1, 303.2, 304.2, 304.12, 319, 319.8, 320, 321, 321.2, 321.4, 321.8, 321.12, 321.14, 322, 322.5, 322.7, 322.11, 323, 323.17, 323.25, 323.26, 323.29, 323.31, 323.35, 323.37, 323.39, 323.40, 323.41, 323.44, 323.46, 323.48, 323.49, 323.51, 323.55, 323.57, 323.59, 323.60, 324, 324.1, 324.4, 324.5, 324.10, 325.24, 332.16, 332.17, 340.14, 352, 359, 364.7.
Vaticano lat. 3197	66.
Vaticano lat. 379 (canzoniere italiano V)	33.3, 9.4, 17.14, 21.11, 26.10, 50.1, 129.7, 140.14, 174.12, 267.7, 270.80, 326.3, 326.9
Chigiano L V 176 (*Fragmentorum liber*)	XVIII.
Chigiano L VIII 305	206.
Palatino lat. 1820 (Petrarca: Cicerone, *Pro Archia*)	187.2.

VENEZIA

Biblioteca Nazionale Marciana

Marciano It. IX 191 (codice Mezzabarba)	30.21, 244.1, 244.9.
Marciano Lat. XIV 223	244.

INDICE DEI CAPOVERSI



Stampato per conto della Casa editrice Einaudi
presso Mondadori Printing S.p.A., Stabilimento N.S.M., Cles (Trento)
nel mese di aprile 2005

C.L. 16889

Edizione								Anno			
1	2	3	4	5	6	7	8	2005	2006	2007	2008